١٣

كتاب الرافد

فجر يعقوب

جمهورية التلفزيون

اصدارات دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة ٢٠٠١م

جمهورية التليفزيون

تأليف

فجر يعقوب

اصدارات دائرة الثقافة والإعلام

حكومة الشارقة

٢٠٠١م

اصدارات دائرة الثقافة والإعلام

الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة

ص. ب ٥١١٩

الطبعة الأولى

٢٠٠١ م

٧٩١,٤٥٧	فجر يعقوب
ف ي ج	جمهورية التلفزيون / فجر يعقوب. ـ الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠١.
	٧٦ ص؛ ٢٤سم. ـ (سلسلة كتاب الرافد)
	١ ـ برامج التليفزيون ٢ ـ التليفزيون والسينما
	٣ ـ الأفلام التليفزيونية
	أ ـ العنوان ب ـ السلسلة

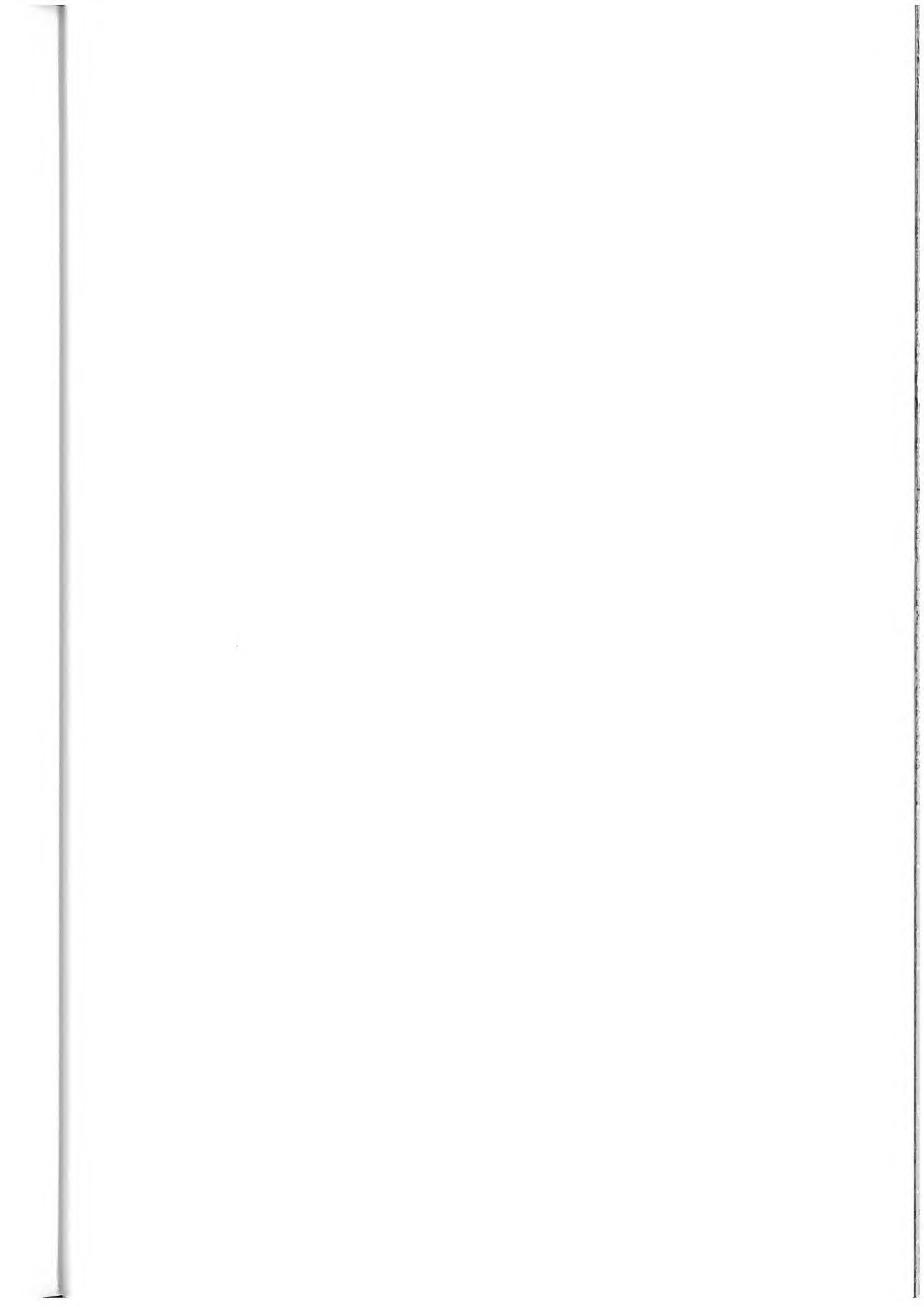
تمت الفهرسة بمعرفة مكتبة الشارقة أثناء النشر

الإهداء..

إلى ريناد ولينار..

ما يقلق هو تلك الغشية في تلك الجمهورية.

فـجـر



مقدمة الكذب الاستبدادي المفرح

من هم أولئك الناس الذين يدخلون بيوتنا دون استئذان؟ دون أن نفكر ربما، سنقول ونحن ننوي العزم على (الممالأة والاستشهاد): أهل التلفزيون. ويحتوي هذا المقام المبجل على المخرجين والممثلين والفنيين والمذيعين ومعدي البرامج إلخ..

وهنا يُحتل المحتوى دون وساطة أيضاً، ومنذ برهة الاحتلال النفساني القسري هذه تصبح كلمة مخرج تلفزيوني ذات وقع رنان سحري غير مفارق لأصحاب البيت. لأن هذا الصندوق العجيب (التلفزيون) قادر على استنساخ الممثلين والممثلات، وحكام المباريات الدوليين والمحليين، وأبطال الدراما وسباق المسافات الطويلة، والمذيعات الحسناوات وفتيات الإعلانات الحاذقات، وكذا المخرجين الأكاديميين النازحين من السينما المقهورة إليه. وهو يشوه ويكذب ويفترض، والافتراض وحده كفيل بأن يفسح المجال لآلاف الساعات المحضة، الثقيلة، المنوعة وهي تلامس واقع الناس بسحر الشخصيات الرومانسية الوهمية وذلك بالنفخ والاستيلاء على المفردات المفخمة واللحظة الفاقدة. هؤلاء الذين يدخلون بيوتنا دون استئذان

نمنحهم ثقتنا غالباً، لأننا بحاجة لأحد كي نمنحه الثقة في عالم مضطرب ومقلق، فهم قريبون منا للغاية ويقومون على صناعة الدرامات المختلفة (والتي لا تجد للمفارقة توحيداً لتعريف ما بحق الدراما التلفزيونية التي تسبق الكسل والمشاهد الغفل ذا العقل الرجراج) ويكذبون بطرق الاستعارة، وحتى لا نضيع المغزى المقصود، فلا بأس من أن نحدد سمات هذا الكتاب.

علماء النفس وعلماء الاجتماع يؤكدون (أقله في العالم المتقدم وليس المضطرب) وقوع حادثة الكذب الاستبدادي المفرح، والتحليل الفني الباراسيكولوجي لحقيقة التلفزيون يؤكد واقعة الكذب (هناك)، لأن المشاهد يرتبط به عبر نقطة ضعف مفضلة لديه تقوم بوظيفة الهزء من الأوقات الفارغة إن عبر ما نسميه اعتباطاً (كوميديا الموقف)، أو عبر الفانتازيا التاريخية التي تتحلل من أي موقف إنساني أو اجتماعي أو جمالي، أو حتى جغرافي، فهي تغادر الزمان والمكان إلى ملامح استيطانية في العالم الآخر.

حسب بعض (الأشقياء)، فإن الفن التلفزيوني لا يتوارى، ذلك لأنه يتتالى في النفس البشرية منذ النصف الثاني للقرن العشرين، وتبعاً لذلك فإننا نجد في هذا الفن الشاب (المستهتر) مساً أو شركاً مستوراً بين (السر) المنزلي و(الشمول) الذي يميز القرية الكونية، وهذا يناسب في الحق (الحس الاتصالي الجديد) الذي تشيده فينا وسائل الاتصال الحديثة والمباغتة.



سر الكتاب إذن ليس هنا، فهو لا يسعى إلى البوح المضلل بشيء من أسرار الجمهورية (الحديثة)، فالشائعات من حول المسدس الإلكتروني كثيرة، لكن الأساس الذي يغرقنا فيه الفن الثامن يدحض بعض الأوهام المتعلقة بـ (سينما في التلفزيون) وهي أوهام نكوصية لا شأن للمتعاطين بدواعي السينما المرموقة بها، مع أنه ليس بوسع أحد بعد الآن أن يتجاهل فكرة (الفضل التلفزيوني) في اجتذاب ملايين

المشاهدين نحو أفلام سينمائية لم تعد صافية، وربما لا تندحر بسهولة أمام شماتة ليس مصدرها إلا السينما ذاتها. روسيلليني هو من يقول: (إن السينما ليست مهددة من التلفزيون، بل من السينما نفسها). وهذه هي بعض المأساة التي يحاول الكتاب التعريف بها، ذلك أن تجاهل الشماتة (الوقورة) بتلوينها، يُغرق الكثير في أشبار مياه لغة سينمائية في التلفزيون، ففي هذا المنحى تفقد السينما لباسها السحري بالحديث الغامض المصطفى عنها، ويفقد التلفزيون مجاله الحيوي بالانتهاكات المقدسة للغة زائفة، فهو هنا يتحول إلى مجرد اشكال عابرة رغم طلاوة سيطرته على العائلة وطقسها ومغالاته في عظمته الشكلانية (ذلك أن بعض الوشاة السينمائيين وهم ليسوا نقاداً على أية حال) يعتقدون بوجوب وجود مداعبة حية بين السينما والدراما التلفزيونية.

❖ ❖ ❖

جمهورية مثالية لمن بات يدركها..

فالمسلسل في هذه الحالة (الدراما التلفزيونية) مثالي بالنسبة للوضع العائلي، فهو ينظم أيام الأسبوع عند كل (مواطن) في هذه الجمهورية، لا بل إنه بات مثل منظم لعدد ضربات القلب بالنسبة للفرد أو للجماعة، فاستمراريته، توحي باستقلالية يمكن التكهن بها سلفاً، فإذا أردت أن تكون في مجرى الأشياء بوصفك مواطناً مفرداً في استقلاليته وعزلته، فإن مبدأ الرؤية الجماعية أصبح هو الأساس، وهو الوعي المنقول بطريقة (صدمة الأسلوب التلفزيوني الحميم)، والوعي في مقصورة (الجمهورية) هو أن ترى معارفك صبيحة اليوم التالي أو في اليوم الذي يلي هذا (اليوم التالي) لتنقل لهم الشيء ذاته الذي رأوه من قبلك، وهكذا يجد (المواطن) نفسه مندغماً في مجتمع اتصالي كلي، وهذه الاتصالية أصبحت إجبارية ولم تعد اختيارية، وهي لا يمكن لها أن تقارن بالذهاب إلى السينما، التي لم تعد طقساً أيضاً ومع ذلك تبقى شغلة فردانية وظهوراً محضاً للمصادفة، تتآكل لمجرد

تآكل نيغاتيف الطقس والروح معاً. المسلسل التلفزيوني خصوصية تلفزيونية، أكبر مروج لها، كل الإحصائيات في العالم، وعبر زمنه البصري المستحلب تمجد جماهيريته القوية، وشهية الجمهور تتوسع كلما تمكن التلفزيون عبر هذه الخصوصية من إشباع رغباته. والخصوصية ربما تكمن في شكل المحتوى.

يقول الناقد السينمائي الفرنسي المعروف أندريه بازين: «لو قالت شهرزاد كل شيء دفعة واحدة وفي ليلة واحدة، فإن شهريار لا يقل تجبراً عن الجمهور، بالتأكيد كان سيأمر بقطع رأسها على عجل. ولشهريار وللجمهور ينبغي القطع في مكان ما». نعم إن القطع مثالي هنا لمن بات يدركه، ويدرك إن من خلاله يمكن قطع غفوة هذا الحلم الجميل، ليتسنى للوشاة الأحياء المتبرمين من حوالي الصندوق العجيب نقل الشيء أو استنساخه في صور مطابقة مندغمة في جوانيات المجتمع الاتصالي الكلي.



صندوق إلكتروني عائم فوق المثاليات، لا يمس واقعاً في أي مكان، وهو من تلقاء نفسه أصبح شبكة اجتماعية عالمية متداخلة، كأنها (موسوعة معرفية) لا حدود أمامها ولا حدود لها، فهي سطح أملس، وشعاع متجمد ليس بوسعه الانكسار التلقائي لدى ملامسته الأشياء، فهو يخرق طبيعته ويتيح في الوقت نفسه التواصل والتلاشي والانكماش والتضخم في الذائقة لمشاهد لم يعد يرى شيئاً من حوله.

هنا نرى الأحجية مقلوبة ومتوارية باسم (الأثر الصادق) للصورة، وبعبارة شبه كاملة فإن يقينية هذه الموسوعة تعمل على مراكمة التخابث البصري (الحميم) الذي تتيحه وسائل الاتصال الجماعية.

إنه يتشربنا ونتشربه، ولا مناص على ما يبدو من هذا التأديب الإلكتروني (الأبدي)!!

❖ ❖ ❖

الجـمـهـورية بهـذا المعنى هي روح المجـتـمع الإعـلامـي الشـامل، وفـيـهـا يصـبـح التلفـزيون نـاقـلاً أدبيـاً لأفـلام يقـول عنهـا مـخـرجـوهـا بعـد عـرضـهـا تلفـزيونيـاً: (هذه ليست الأفـلام نفسهـا التي صنعناها)، لكن طقس الفـرجـة التلفـزيونيـة أصبـح أمـراً محتوماً والمشـاهد فيـه لا يعـود سيـد العـرض رغم سيطرته العيانيـة على جو المنزل وأهله، وهذا يعطيه سجـادة نفسـانيـة مبتكرة إن لم يكن باليـد أو المستطاع تأثيث سجـادة الصـالة المعتـمـة، وهذا تخـفـيف من نعي السـينمـا المشـتـهـاة بحـسب الآمـال الكبرى.



ختم المحتوى الاتصالي الذي يولده التلفزيون كبيـر وخطيـر رغم أنه آلة المفارقة الكثيفة وإنتاج العـزلة وترسيم ذائقة المشـاهـد، وهذا (الختم الجـمـهـوري) الذي لا يعرف لغة يغير في تلك الذائقة عبر انعكاسـات تغير في تلقي وتقبل تلك اللغة التي تتفـرد بهـا السـينمـا فقط. ومع ذلك (إن تخلينا عن هذا الختم للحظة) فقـد لاحظ ناقد سـويدي أن أكثـر التـأثيـرات أهميـة للتلفـزيون تكمن في طريقـة اختيـار مـادة الفـيلم، فـفي السـويد (لاحظ هذا النـاقـد) أن السـينمـا السـويدية التي ظلت رهـينة انغمـار برغمـان خلقت أجيـالاً من المخرجين الذين توجهوا تلفـزيونيـاً بشكل ملحـوظ نحو المشـاكل الاجتماعية الصاخبة والأخـلاقية، ولم ينقصهم الخيال، لا بل إن قـيمة الفيلم التسجيلي التلفزيوني ازدادت وتوهجت ولم تعد مقامات للمهرجانات فقط.



لا نريد إيلاء شرور التلفزيون البادية للعيان كل اهتمـامنا، فالنوايا الطيبة متوفرة أيضـاً (رغم شـهـوة السلطة التلفـزيونيـة) على اعـتـبـار أنهـا منبـثـقـة عـن (جـمـهـورية الغشية) وتريد أن تتسب لنفسها كل أمسيات الإنسان حتى في لحظات انقطاعه عن الشـاشـة الصـغيـرة وهي مـغـرقـة في تجـبـرها، وفـي الدلالة الكبـرى لهـا أن مـواطنـاً عراقياً باع كل ممتلكات بيته ليطعم أولاده ويرد عنهم غائلة الجوع في ظل الحـصـار

الرهيب الذي يقصف العراق وأهله، ولما لم يتبق لديه أي أثاث أو متاع باع جهاز التلفزيون، واشترى بثمنه سمكة فاخرة، لا ليصنع المزقوف العراقي الشهير، بل ليحشوها بالسم الزعاف وينام مع أهله وأولاده في تلك الأمسية إلى الأبد.

هل كانت جريمة في الهواء الطلق أم عبر الفضائيات المحتشدة حوالي القلوب السماوية الفائرة والمتخيلة بوصفها خطأً طافياً عند هذه الدلالة الكونية الخائرة؟؟

❖ ❖ ❖

كل مبحث أو نقطة أو فاصلة في هذه (الجمهورية) هي بمثابة مقدمة لمقدمة أخرى، قد تضيع معها النهايات، لذا نرجو المعذرة إن تكرر معنا استنساخ الفكرة رغم بيان التنوع المقصود، فنحن نقلد المقلدين بمقلدين يقلدون إلخ... وربما يكمن السر هنا..؟!!

فجر يعقوب

دمشق / كانون الثاني / ٢٠٠٠

❖ ❖ ❖

الأخ الصغير يشاغب الأخت الكبرى

شائعة سينما في التلفزيون:

شاءت الأقدار أن ينتقم (الأخ الصغير) من الثقافة الأصيلة ويعمل ما بوسعه على هدم الجدران الفاصلة ما بين الكبار والصغار، ويصبح في جله مطحنة تشويش تعمل بدأب على حفر الذاكرة الإنسانية وسلخها عن ملكات الحكم وأدوات الربط التاريخية، فيرى فيه المخرج الإيطالي الكبير فيدريكو فيلليني أن له طريقة في التعاطي مع المشاهد، ليست هي إلا تأهيلاً ذكياً بمستوى عال من التوجيه في السخرية المنظمة من الثقافة... ويختصره بكلمة واحدة «جريمة في الهواء الطلق»..!!

وعندنا تتوسع معالم «جريمة» التلفزيون (الأخ الصغير) في حسابات مغلوطة، تتداعى هنا وهناك، فيتحدث البعض منا عن موت (الأخت الكبرى) . التي هي بالأساس عاجزة ومشلولة . فيخلط بأسى انهيارات الحدود بين الكبار والصغار ويغرق نفسه في هالة (سينما في التلفزيون) وهي نظرية متداعية متهالكة، ويمكن

لنا أن نبرهن على تداعيها بأمثلة كثيرة من عند أكيرا كوروساوا، المعلم الكبير الذي لا يفقه شيئاً من التلفزيون وحتى جيمس كاميرون ملك العالم (...) الذي روض كل تقنيات الفيديو الحديثة لحساب (تيتانيك).

(سينما في التلفزيون) تعني لدى هؤلاء ببداهة أن التلفزيون يعمل على عرض أفلام سينمائية مخصصة في الأساس للعرض في دور السينما أو أنها عرضت من قبل، حتى في المرحلة التي أخذ الناس يبتعدون فيها عن صالات العرض بسبب (السينما المنزلية) المفترضة ونعوا فيها السينما التقليدية (وهي ليست تقليدية إلا لأنها تعرض في دور مخصصة لذلك) وفهم من ذلك كله أن (الأخ الصغير) لن يحتل مكانة السينما (المرموقة)، ولكنه لن يبقى مجرد قناة، ففوق الفيلم الذي نشاهده عبر الشاشة الصغيرة، سنجد لا محالة ختم المحتوى الاتصالي الذي يولده التلفزيون وسنجد الكثير من الأمثلة تحتوي على افتراق أو امتزاج بين موضوعات فيلمية تتأرجح ما بين السينما والتلفزيون وكل منها يسعى جاهداً للمحافظة على استقلاليته أمام حاضرة الفن والجمهور.

(سينما في التلفزيون)، تعني قبل كل شيء الفيلم التلفزيوني المنتج خصيصاً من قبل التلفزيون، وهو الذي يأخذ بعين الاعتبار ملكات الشاشة الصغيرة. وعبرها ـ المشاهد التلفزيوني الذي يختلف قطعاً عن المشاهد السينمائي، وجذرياً يختلفان في العلاقات المتبادلة بمستويي الفيلمين اللذين يعرضان في مكانين مختلفين.

ولكن، لندع الفيلم التلفزيوني ونتحدث بدقة أكثر عن المسلسل التلفزيوني الذي بات يستغرقنا أكثر في الحياة المعاصرة.

والحق، إن هذا (المسلسل) مثالي بالنسبة للوضع العائلي فهو ينظم أيام الأسبوع عند كل واحد منا، لا بل إنه بات مثل منظم لعدد ضربات القلب بالنسبة للفرد أو للجماعة، فاستمراريته، واستقلالية بثه عبر حلقات متتابعة ومحشوة بالمعلومات أصبح من النافل القول فيها إنه (إذا أردت أن تكون في مجرى الأشياء) فإن مبدأ

الرؤية الجماعية التي يوفرها (الأخ الصغير) أصبح هو الأساس، والوعي هو أن ترى معارفك صبيحة اليوم التالي لتنقل لهم الشيء ذاته الذي رأوه من قبلك، وهكذا تجد نفسك مندغماً في مجتمع اتصالي كلي، وهذه الاتصالية أصبحت إجبارية، وهي لا يمكن لها أن تقارن بالذهاب إلى السينما، التي تبقى في هذا الإطار شغلة فردانية... وظهوراً للمصادفة..!!

المسلسل التلفزيوني من خصوصية التلفزيون، أكبر مروج له، كل الإحصائيات في العالم تمجد جماهيريته القوية وشهية الجمهور تتوسع كلما تمكن من إشباع رغباته، والخصوصية هذه تكمن في المحتوى. يقول أندريه بازين: «لو قالت شهرزاد كل شيء دفعة واحدة وفي ليلة واحدة، فإن شهريار لا يقل تجبراً على الجمهور، بالتأكيد كان سيأمر بقطع رأسها على عجل، ولشهريار وللجمهور ينبغي القطع في مكان ما، ليحسوا بالقوة الكامنة في السحر، فهم يريدون التلذذ بحلاوة القصة، التي تبدل من نمطية حياتهم اليومية.. ومن وقت إلى آخر يمكن قطع غفوة هذا الحلم الجميل».

شهرزاد المسلسل التلفزيوني:

واضح من مثال (بازين) أن مبدأ شهرزاد ربما نوه من زمن بعيد بمبدأ المسلسل التلفزيوني، فالمهم في حالة ألف ليلة وليلة، ليس القطع في مكان مهم وانتظار التتمة بقدر ما هو المبدأ الحكائي بوصفه قصة مع تتمة...!!

وربما يقودنا هذا إلى أن نعيد النظر في اعتبارات الدراما العربية، التي لا تفتقر إلى التقنيات على ما يبدو، ولكنها تفتقر إلى المبدأ التلفزيوني الذي يقوم في العالم كله على (حجروية) تتناقض تماماً مع جماليات السينما واختلاقاتها، ومبررات دوامها، فالفن الثامن لا يتحرش بالأخت الكبرى ولو على عجل!!

إنه (الفن) الذي خلق آلة تدخل البيوت دون أن تستأذن أحداً، ودون أن تمتلك معالم شخصية واضحة بعد أن أصبح معها المونولوج الشكسبيري (أن تكون أو لا تكون) أحد أهم معالم هذا التحدي الذي تفرضه هذه الآلة وهي تتلون وتتغير حسب (شاشوية) بيضاء صغيرة (قيل إنها ستصبح بحجم الإصبع أو ستعاني من حجم لا يتعدى بضعة مليمترات). وهي لا تحمل أسلوباً أو لغة بحد ذاتها ولا تخلق فناً وتحمل اسم (الفن الثامن) في بعض البلدان فائقة التطور.

هي إذن آلة المفارقة الكثيفة وإنتاج العزلة وترسيم ذائقة المشاهد. بدهي أن التلفزيون المعاصر والسينما تضمهما وحدة ثقافة الشاشة ومجموعة وسائط فنية خالصة (صوتي - مرئي). وهذه الوحدة لم تكن معروفة في البدايات عندما كان التلفزيون وسيلة لخلق قيم فنية وليس وسيلة للإعلام فقط، والسبب يعزى إلى نقص في الكماليات التقنية إن جاز التعبير وهذا النقص هو ما سمح بالبث فقط عبر الأثير عندما لم تكن التسجيلات المرئية معروفة. وهكذا يمكن القول إن عرض الوقائع والأحداث، كان عمل التلفزيون الأساسي - الريبورتاج. النقل المباشر من الاستديو. وهذا التسجيل السمعي - المرئي أدى إلى خلق خصوصية تلفزيونية تعبيرية قيض للباحثين في مجال التلفزيون في خمسينيات وستينيات هذا القرن أن يربطوها مباشرة بالمسرح الذي يتناقض مع جماليات السينما.

هذا النقل المباشر أدى إلى خلق سمات ومتطلبات من الأداء الدرامي وظهر إلى العلن مصطلح الدراما التلفزيونية التي أرادها مؤلفوها مختلفة عن الدراما السينمائية والمسرحية، ففي زمن البث الحي لم يكن ممكناً تطوير الفعل الدرامي المبني حسب هوى وإرادة المؤلف في زمن فني خالص كما يحدث سينمائياً وقت المونتاج، ولهذا يمكن القول أن وحدة الزمان، المكان، الفعل في المسرح التلفزيوني تبقى قائمة ومحافظاً عليها.

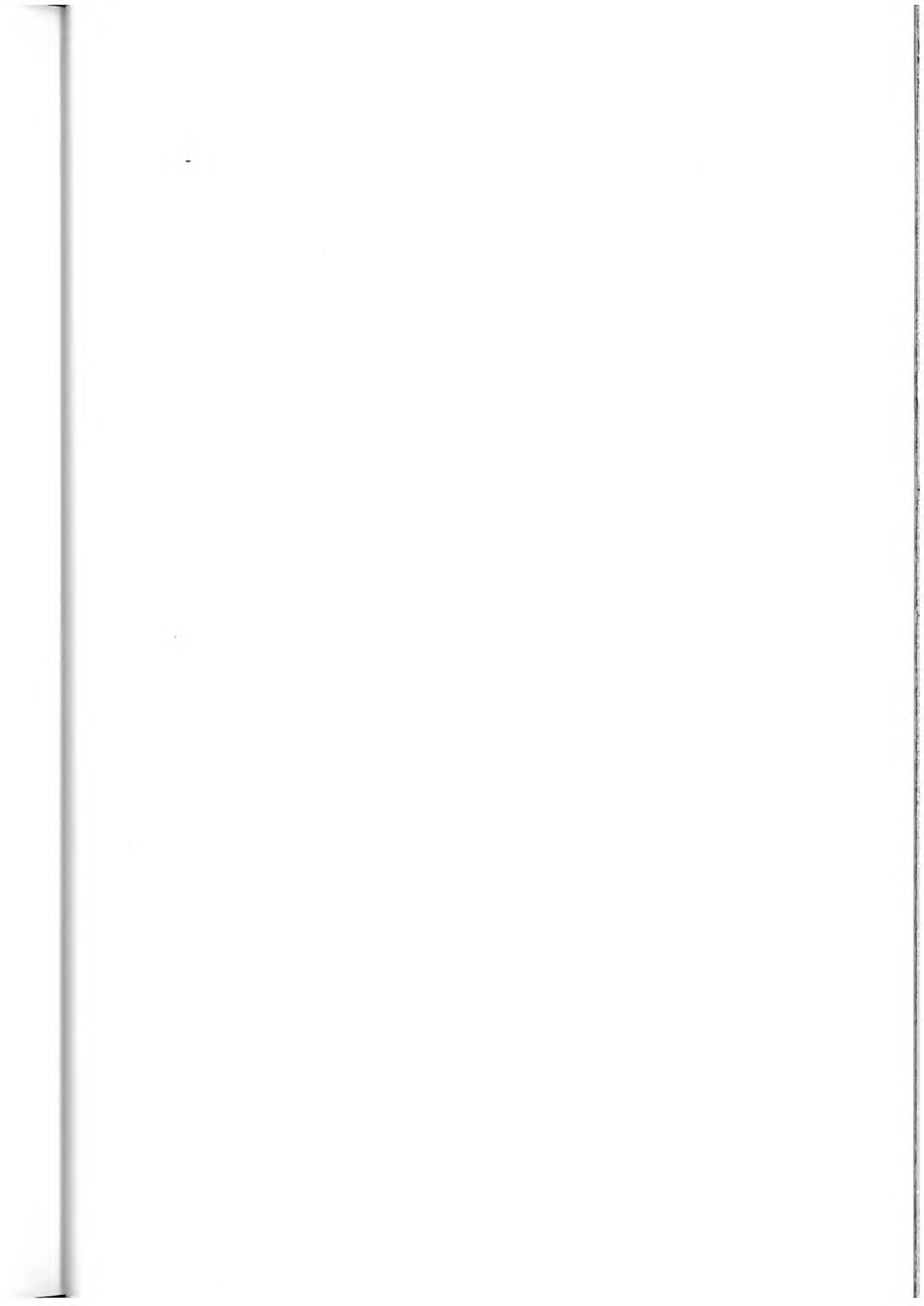
هذه التحديات تعود في الواقع إلى طبيعة الوسيطة التي تنقل الحدث، فلقد ثبت

حتى الآن أن الدراما التلفزيونية ينظر إليها بوصفها مسرحية تقص بوساطة حركة الكاميرا، مع إمكانية الوقوف على لقطات تفصيلية، ومع تغيير زوايا الكاميرا بما يقتضيه (الميزانسين) المطلوب، كما يمكن التقاط تعبيرات الوجوه في لقطات كبيرة.

و(الحجروية) هي خصوصية الدراما التلفزيونية التي تعزلها عن الفيلم السينمائي والوقائع واضحة: شاشة صغيرة . لقطة متوسطة وعامة - بث إلكتروني معقد - جو عائلي. وهذه (الحجروية) تتحرك عادة في اتجاه العلاقات المتبادلة بوصفها الفعل الدرامي الذي يتطور ويبني العلائق بين البطل والمحيط. والصراع بين أقل عدد ممكن من الأبطال كمنطلق من وقت (التلفزيون الحي) وهنا تكمن العلامة الفارقة بين الدراما السينمائية والتلفزيونية، فلقد أثبت التلفزيون أنه من دون تلك الفواصل المونتاجية يبقى العمل عضوياً يخلط في الأفعال في الزمن الواقعي، والنتيجة أفضل فيما لو دار الفعل في مكان محدود قسري، يمتلك مواصفات معينة وراقية يتطلبها الوضع العائلي.

إن (سينما في التلفزيون) تتراخى أمام بضع حقائق أهمها أن التلفزيون لا يعرف لغة تلفزيونية، فهو بناء ريبورتاجي تتداخل فيه الإعلانات التجارية والمباريات الرياضية والبرامج الترفيهية وأخبار الانقلابات والزلازل، وهو بذلك يغير في ذائقة المشاهد عبر انعكاسات تغير في طريقة تقبله للغة البصرية التي تعرفها السينما.. فقط.

❖ ❖ ❖



المقـرنصـة السينمائيـــة

كان الفرنسيون أول من استخدم تعبير الأفلام التسجيلية، وهو لم يكن دقيقاً على ما يبدو، فهم كانوا يقصدون الأفلام السياحية، لكن استغلال هذا المفهوم جاء من قبل أصحاب الكتابة السينمائية الفسيفسائية على شاكلة منمنمات، وهي كتابة تبدو للوهلة الأولى مفككة ومراوغة لتبرير ما يذهبون إليه وهم يغوصون أو لا يغوصون في متاهات وعوالم أبعد من سياحة ملتهبة.

أسوق هذا التوضيح بعد أن قيض أو أتيح لنا ونحن نعيش عوازل التوثيق المتأجج في أوقات الفراغ بدِعةٍ وطمأنينة باهتة أن نشاهد نسخة سيئة (شريط VHS) للفيلم التسجيلي المعد عن حضور محمود درويش وحياته: (الأرض تورث كاللغة)، وهو فيلم ينتمي إلى ذلك النوع المراوغ والتقليدي ولنا في ما نذهب حججنا التي نعرضها على مخرجة الفيلم سيمون بيتون وصاحب المادة الدرامية إلياس صنبر، الذي كما يبدو واضحاً من تيترات الفيلم عمل عليها برفقة المخرجة نفسها.

(أطل من شرفة على ما أريد)...

ذلكم هو سر الفيلم (السياحي) الأرض تورث كاللغة، الذي لا نقومه لجهة نظافة الصورة واستبانة نخبتها في تجلياتها كلغة سينمائية، فالشريط كما أسلفنا لا يسمح بذلك، لكننا سنزوغ مع كاميرا المخرجة الشاردة التي تطل يتيمة من استديوهات تلفزيونية متزمتة لا تعرف الانفتاح على الآخر البصري، أو على ما أسميه هنا (المقرنصة البصرية) في تزيين الشرفات التي يطل منها الشاعر عبر بنية ريبورتاجية تلفزيونية ثقيلة أو جريدة إخبارية مطولة تفتقد حرارة المشهدية الوثائقية، فيما لو افترضنا في أساس الفيلم وجوداً لهذه المشهدية، وهي حرارة لا تصرح عن نفسها بنفسها كما يؤول إلى ذلك عبقري السينما الوثائقية (الشعرية) روبرت فلاهرتي، صاحب موانا ونانوك رجل الشمال، فكيف الأمر ونحن نطل على شاعرية محمود درويش المثلى والمنتخبة من تراجيديا موثقة ظلت تتأرجح عبر أكثر من ساعة بين ريبورتاج تلفزيوني عادي وبذخ حكائي لا يقيم فيلما من أوده، وكأن السينما تورث كاللغة أيضاً، ولكن أي لغة؟ هنا تكمن قيمة السؤال الذي لا يفيده التنقل الباهت المسوّف للكادرات حتى وإن وجد في حدوده البدائية التي تنطرح في بناء المشهد وتأخذ معها سطوة اللغة بتزوير عاطفي لا تسعفه حركة ترافلنج[1] مدوّخة هنا، أو بانوراما من وجهة نظر قائلها هناك.

ربما يبدو تسرعاً بعض الشيء أن نقيم مقارنة بين شرفة محمود درويش، وبين الكود السينمائي المفترض، والذي أسميته (مقرنصة) سنقف عندها لتوضيح ما نذهب إليه، إذ لابد من تحرير (أنا لغتي ولغتي أنا) و (أنا هنا وهنا أنا) الخ... بلغة مقابلة لها.

واضح للعيان أن مخرجي التلفزيون في كل واقعة يتربون على ما يبدو بشكل سيئ بين إستديوهات تتميقية تفبرك الأخبار والدرامات العائلية والمباريات

(١) الترافلنج يصبح هنا مشكلة أخلاقية على حد تعبير جان لوك غودار..!!

والإعلانات، فيفتقرون تدريجياً أو كلياً إلى الحس الدرامي السليم الذي تفترضه كل مادة منصوصة مرئياً فعندما يقول الشاعر شرفة، لا ينبغي لي أن أقابلها بشرفة فوتوغرافية مطلة على ما يريد هو، فالقول السينمائي يتعدى ظاهره إلى شرفته الخاصة، يقول فلاهرتي في استعارة أفلاطونية مؤثرة تنفع في حالة سيمون بيتون (إذ لا يمكن أن تلتهب النار أو تضيء الأنوار إلا بعد أن يحدث تفاعل طويل بين الإنسان ومصدر إلهامه نتيجة لحياتهما معاً). قد يبدو لأول وهلة أن هذه الاستعارة لا مكان لها هنا، فالأرض تورث كاللغة ليس هو موانا أو نانوك، هذا صحيح نسبياً ولكن الميراث زمني لا يقبع في سهولة تراجيدية عارضة، هنا الترافلنج لا يحوي مضموناً وهو يرافقه في شوارع باريس، لا يكشف عن حسٍ بتطويل ثوب التراجيدي في الترحال، فالشرفة تظل عادية ولا تطل إلا على أشياء عادية قد يراها أي واحد منا من شرفة بيته، لأبعاد أحياء العاصمة أو البحر أو ركوة القهوة التي تعادل في رائحتها الجغرافيا ذاتها. ما نراه في الفيلم لا يعدو كونه رجلاً أعزب يعيش في شقة باردة، يعد القهوة لنفسه وهو يفتقر على ما يبدو إلى رفقة امرأة.

ما من شك في أن (الأرض تورث كاللغة) يزيح عن كاهله السينما، ويظل أسيراً لنداءات اللغة التي يشتغل عليها الشاعر الكبير في قصائده، فالمخرجة تنتقل في تزيينها الزخرفي لمادة ذات طبيعة رمزية، وتقابلها بتوضيحات ساذجة، فعندما يحن إلى خبز أمه (بصوت مارسيل خليفة) تنقلنا إلى بورتريه لأمه. وعندما يقول عند حاجز إسرائيلي (القمر يظل ناقصاً إلى هنا) تقطع المخرجة إلى لقطة للقمر...!!

تقول قارئة التعليق عن زيارة محمود درويش إلى أهله في الجليل بعد إذن استثنائي من الحكومة الإسرائيلية إن إحدى قريبات محمود درويش صورت مشاهدَ خرقاء عن لقائه بأهله، بكاميرا فيديو منزلي VHS، وتظل المشاهد «خرقاء» فعلاً للطريقة التي وظفت بها المخرجة هذه المشاهد، وهذا ليس لأن يد القريبة ترتجف بحكم قلة الخبرة، أو لانفعال ما يعتريها لحظة اللقاء العاطفي الكبير، بل لأن الحل

الإخراجي برمته والذي اعتمدته بيتون ظل عادياً ومبتدئاً ليس له ما يبرره إن هي لم تقرر الاستفادة من مادة مصورة، لا يمكن إعادة تصويرها.

هذه المجانية الإخراجية ليست تركيباً لشعر محمود درويش، فهو بحضوره الصوتي يطغى على الشريط المصور، لا بل إن حضوره هو أساس العملية الفيلمية كلها، لكن المخرجة عملت من غير قصد ودراية على ما يبدو على إغلاق الصورة بدل فتحها على رمزين متطابقين يندغمان في توليف غير ساكن (الشعر والسينما)، فبدت لغة الشاعر التي تورث كالأرض أيضاً، ليست هي من مورثات السينما في شيء.

استيلاد موشور اللغة السينمائية يتولد من (المقرنصة) التي تقابل الشاعر، وهو يزين شرفات عمارات من أندلس وشام. هذه هي المقرنصة، شرفات تقليدية أهم ما يميزها رأي الشمس المقرر.

المخرجة بيتون لا تترك لنا حرية أن نتخيل قمر محمود درويش، أو بحره، بل تصور لنا البحر والقمر كما هما في الواقع وهي تصادر عنفات المخيلة التي تتناوب على السينما وتضويئاتها، وتقليدها دور الشمس المعادي ظاهرياً للقمر، فهي تخفيه في العلن وتضيئه في السر..!! أي تضيء الأقسام الغائرة للشرفات التي لا نطل منها وهو يطل باعتياد على خبز أمه وقهوتها وخبزها وريتا التي تختصرها المخرجة بفتاة يهودية شقراء تقرأ شعراً درويشياً بالعبرية الباردة في حقل قمح مؤنث للقيظ ولا فح للأنوق، وهو طيرٌ سائح يقال إنه يبيض في الهواء... عجيب ألا نتخيل في حالةٍ الشاعر بل نركن إلى إجابات المخرجة عسى من يتلقف بيض هذا الطائر ويشيد منه فيلماً يوازي رغبتنا في رحلته دون مبالغات درامية محتملة في هذه الحالة، فما الذي يعنيه أن يجلس الشاعر الكبير في غرفته في فندق باريسي ليكتب قصيدة أمام الكاميرا، يخربش على الورقة منقحاً سطراً هنا وجملة هناك؟ ماذا لو تدخل قطع ديناميكي في حالة هذه الخربشة العقيمة (سينمائياً)؟

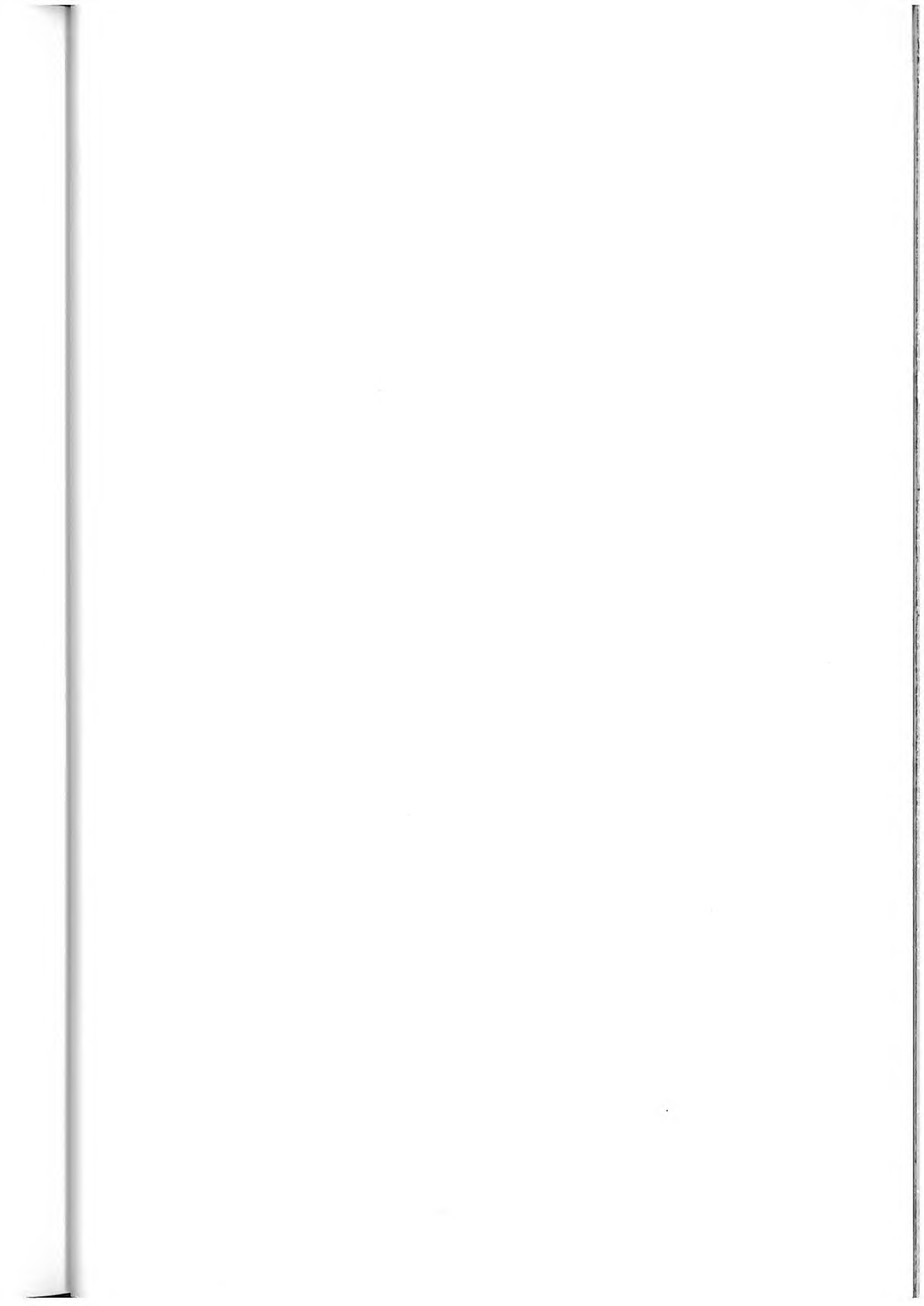
«من ينسى تصوير ألن رينيه لبيكاسو وهو يرسم لوحة جيرنيكا»؟. وهذا التقطيع الفذ الذي خلق جيرنيكا رينيه السينمائية.

اكتفت بيتون بمعاكسة السينما التي ترشح من محمود درويش وسلوكه وصوته وشعره وتنقلاته التراجيدية، واكتفت بملاحقة شاعر يعمل على تنظيم الفوضى الشاملة في قصيدته بما يضر الفيلم ولا يفيد الشاعر المؤثث لعزلته (وهو يعمل على اللغويات)، فالسينما التسجيلية المعاصرة تعيد خلق الشعر في مسارب لم يطرقها شاعر من قبل مهما كان كبيراً، ووحده هو الشعر الذي يثري السينما التسجيلية، التي تبدو دونه مقفرة «وجدباء» وجافة، لكن بيتون لا تهتدي إليه في فيلمها، فالشاعر يتجول في الفيلم سائحاً وحده ويتكلم وحده متعجباً من (حال الحمار الذي يقف وحده وقد مرت جيوش وأعلام كثيرة من حوله وبقي هو ينظر وينتظر، وزالت طيور كثيرة عن هذه الأعلام وظل هو قابعاً في مكانه).

هذه الطيور التي تبيض على الأعلام أيضاً، يمكن لها أن تشكل بناء لفيلم سيمفوني في تدافع تراجيدي، لو لم يتحول إلى قصة شخصية تنفي في طريقها أحجية الشكل السيمفوني الملحمي لشاعر يحاكي المتنبي العظيم واسخيلوس، فبدا أن محمود درويش ينقل مشاعره عن طريق تبديل الإيقاعات في مزاهر الوصف، مما أفقد الفيلم التنوع والحركة المحمومة التي ترافق سيمفونية اللغة والشرفة الناقصة.

والحق أن الأرض تورث كاللغة كما يذهب الشاعر من شرفته، لكن السينما لا تورث كاللغة كما تريد سيمون بيتون في فيلمها المتواضع عن شاعر كبير، أهم ما يميزه ثراء لغته ومشروعه الشعري، وهنا لا تتداخل الشرفة اللغوية مع المقرنصة السينمائية في شيء، إلا في زوال اللغة، وزوال الصورة، فهي عمارة شاهقة وبنيان لا تضيئه سوى الشمس العظيمة. زوال بعد المشاهدة الأولى ... للأسف...!!

❖ ❖ ❖



أفـــلام برغمـــان الإعلانيـــة

الخطـأ الشـــرير المفـــرح:

انغمار برغمان ولد في السويد وظل يعمل فيها دون انقطاع، باستثناء فيلمه «العار» الذي اضطره لتصوير بعض مشاهده في ألمانيا (موقع النازية الأول على الخريطة). وقد (افتضح) أمر هذا المخرج الكبير إن جاز التعبير في باريس، وهنا لا يتحمل النقد السينمائي أي مسؤولية في التعريف به، لأن برغمان نفسه تحول إلى جائحة سينمائية، ولم يكن مصادفة البتة أن يكتشف الأوروبيون في أعمال هذا «المخرج الواعد» الصعب المراس، كثيراً من التيمات التي بدأوا يعملون عليها في أفلامهم في منتصف الخمسينات.

والباحثون في أفلام برغمان، ينظرون إليها بعين الاستغراق والتأمل من طرف علاقتها بالأدب الاسكندنافي، وتراث تلك البلاد. وقبل كل شيء علاقة برغمان بعبقري الأدب أوغست ستيرندبرغ والفيلسوف الدانمركي كيركيغور، ذلك أنه تحول إلى تقليد وتراث علا شأنه وأصبح ناصية ثقافية مميزة.

ومهما يبدو غريباً اليوم، فإن السينما السويدية تتطور في موضوعاتها تحت راية ما يمكن أن نسميه بـ (ضد برغمان) لكن في ظل برغمان نفسه، إذ لا أحد يطيق ظلاله في السويد، ولا أحد يستطيع تجاوز هذه الظلال، أقله حتى الآن. وحتى «التمرد» الذي قاده ضده مخرجون ونقاد وسينمائيون من أمثال شيوبرغ وبوبيدبرغ ويورن دونير بحجة أن أفلامه لا تحاكي تيمات واقعية في المجتمع السويدي، بقي في إطار الأفكار، فالمنظومة البرغمانية الشمولية أقوى على ما يبدو من كل الأفكار.

لكن ماذا عن (أفكار) برغمان الأخرى؟

كل الكتب التي تحدثت عنه أو عن أفلامه، بما فيها سيرته الذاتية، توقفت بأربعة أو خمسة أسطر فقط أمام تسعة أفلام قصيرة أخرجها برغمان منذ مطلع الخمسينيات، تجربته (المجهولة) مع هذه الأفلام القصيرة لم تكن يائسة إلى هذا الحد، ولكنها كانت بمثابة «الخطأ الشرير المفرح» بالنسبة له، فهي لم تتجاوز تسعة أفلام إعلانية تجارية عن صابون بريس، وهو ماركة مشهورة في السويد.

الفيلم الأول كان بعنوان (عرض سينمائي). منذ الكادر الأول فيه نرى صالة عرض تغص بجمهور عيل صبره، وجميع من في الصالة يرتدي نظارات الرؤية الخاصة بالأفلام المجسمة، يتبع ذلك قطع حاد في الكادر الثاني - شاشة بيضاء، ويمكن أن يقال شاشة فوق شاشة تتشكل في تتابع مرئي. قدم صوراً نسائية عارية تظهر أمامنا، ردة فعل الجمهور وهو مستغرق في حالة من الاسترخاء والمتعة.

نعود في لقطة أخرى إلى صاحبة القدمين وهي تتأرجح أمامنا وتغلق مساحة الكادر كله ثم تتجه لغرفة الاستحمام وهي تنوي أخذ دوش ساخن. تفتح صنبور الماء وتوجه (الدوش) نحو الجمهور الذي أصبح مستغرقاً في حالة هلامية. وفي النتيجة تبدو له المياه حقيقية وهي تندلق في صالة العرض. (أوو ... اعذروني) تقول هي. لقد نسيت أن الفيلم مجسم (ثلاثي الأبعاد) بعد هذا تأخذ الممثلة على عاتقها

تبعات الحادثة كلها، فتمد يدها خارج إطار الشاشة وتسمح لرجل عجوز أنيق من الجمهور أن يتشمم رائحة الصابون الذي تستحم به. هنا تأتي نهاية الفيلم الإعلاني، الفتاة تتحول إلى فقاعة صابون، ويقع الجسد من الشاشة مباشرة بين يدي الرجل العجوز الذي يعقب بالقول: دائماً كانت تعجبني الأفلام المجسمة..

كان هذا فيلماً إعلانياً عن صابون بريس الذي شاع استخدامه في الخمسينيات. كتب السيناريو له وأخرجه انغمار برغمان. والحق أن عرض الإعلانات التجارية قبل الأفلام الروائية لا يزال تقليداً متبعاً في العديد من الدول الأوروبية، لا بل إنه تعدى ذلك إلى تقطيع الأفلام وحشوها بهذه الإعلانات.

وبث الإعلانات في التلفزيون السويدي كان ممنوعاً من حيث المبدأ كما تشير إلى ذلك دراسات مختصة في هذا المجال. لكن نمو الفضائيات، وتحقق (الرفاهية البصرية)، أمكن من خرق قوانين المنع، ومع تحديثها وتعديلها أصبح الأمر لزاما، فلا يمكن دونها للمحطات الخاصة البقاء في حيز المنافسة وبالتالي الاستمرار.

مخرج عاطل عن العمل:

وفي الواقع فإن انغمار برغمان أخرج عبر مسيرته الإبداعية الطويلة هذه الأفلام أثناء توقفه الاضطراري عن العمل في بداية الخمسينات، احتجاجاً ضد الضرائب المفروضة على «المتع والتسلية» وصنف برغمان في تلك الفترة مخرجاً عاطلاً عن العمل، ولهذا عندما دعته شركة «سنلايت وغيبس» لإخراج مجموعة من الإعلانات عن «الصابون السويدي الأول»، قبل هو بعبثية هذا العرض ولم يستطع أن يرفضه. والطريف أنه بقدر ما تذكر هذه الأفلام في الأدبيات التي تتحدث عن برغمان، فإنه ينظر إليها في الوقت ذاته بوصفها جزءاً من إبداعاته، وأحياناً كما لو أنها «الخطأ الشرير المفرح» فعلاً.

نظرة نقدية متفحصة لهذه الإعلانات ووصف دقيق لمحتواها قام به هاوك لونغ فوكس وهو ينبش في ماضي برغمان دفعه إلى القول: لقد تم تقبل هذه الإعلانات في وقتها ببعض الاستحسان، أما برغمان فيصفها بـ «الثورية». يورن دونير في كتابه عنه يذكرها بأربعة أسطر فقط، ورغم أنه يصفها بـ (المحبطة) فإنه يضيف: لا أحد يستطيع أن ينفي إطلاقاً أن برغمان يتمتع بإمكانية خلق شيء خاص به وقيم في إطار الأفلمة والتعبير.

مريانا هيووك الناقدة المتخصصة بسينما برغمان تقول: إن إعلاناته عن صابون بريس اضطرته ليحاجج بخصوص مهنته، وربما ليعاين ويرى علاقته كشاب بالعبقرية (كان عمره ٣٣ عاماً في تلك الفترة). برغمان - تضيف هيووك - خرج من إعلانات الصابون نظيفاً، وصل إلى فتوحات ناضجة، وربما أعطته هذه الاستراحة الإجبارية إمكانية أن يلتقط أنفاسه قبل أن يدخل في طور مرحلة جديدة.

في كتاب صدر حديثاً عن برغمان لمؤلفه فرانك غادو، ورغم أنه يتجاوز الـ ٥٠٠ صفحة، فإنه يذكر هذه الإعلانات ببضع كلمات، غادو يعتقد أنها تستأهل الذكر لأنها ترتبط ببرغمان فقط بوصفه (من الأسود الكبيرة في المشهد الثقافي العالمي).. ويظهر هنا أن صابون بريس له خصوصية سحرية...!!

يعتبر هذا حقيقة في مسيرة برغمان دون شك، ولكن أين تكمن في الواقع خصوصية هذه الأفلام الإعلانية التي «عملت» على إنقاذ برغمان وحفظته للأجيال؟

يحاول المرء المتخصص في هذه الحالة حسب تعبير مارييت كوسكينين أن يبدأ من المظهر الخارجي. أولاً «سنلايت وغيبس» ترتبط مباشرة ببرغمان وهي تبحث عن طريقة للإعلاء من نوعية أفلامها الإعلانية بهدف ترويج منتجاتها، وبرغمان أعطى موافقة مشروطة يحصل بموجبها على التقانية وكل ما يلزمه لتحقيق حريته الإبداعية في أفلامه الروائية، بما فيها العمل مع مصوره الدائم آنذاك غونار

فيشر، والرقابة الكاملة من لحظة السيناريو حتى لحظة المونتاج من قبله.

لم تعترض الشركة مقابل إدخال العبارة الآتية في كل فيلم: «العرق ليس له رائحة، الرائحة تأتي من باكتريا الجلد. بريس يقتل الباكتريا. طالما لا يوجد باكتريا، لا توجد رائحة». بكلمات أخرى (حسب برغمان) فإن إعلانات بريس نتاجات مؤلف خاصة، وليست مجرد طلبيات عادية عن منتجات استهلاكية، والواقع أن «الأفكار البرغمانية» التي عانت من اختناقات في يوم ما بوصفها نبعاً لكل ما هو سحري مدينة قبل كل شيء لـ «الختم السابع» وما عدا ذلك إحباط.

بدهياً، إن الأفلام التسعة (وهذه تسجل لصالح برغمان) تعمل على تيمات مرتبطة إما بالمسرح أو بالسينما، أي التيمات المفضلة عنده والتي يتحدث عنها في الحوار المشهور منذ ١٩٥٠، واصفاً المسرح بزوجته والسينما بعشيقته.

الفيلم الأول بريس يمكن أن يعتبر جريرة للأفلام الأخرى، شيء كأنه منذور بالقول من عنوانه، هدفه تمرير المنتج الاستهلاكي نفسه، وربما تسويق الممثل الممتع جون بوتفيد الذي يظهر في الإعلانات اللاحقة (حسب غادو).

مع هذه الجريرة تبدو اللعبة مع السينما قدراً. نشاهد ستارة ترفع في الفيلم الثاني، ووراءها شاشة سينمائية تعرض لنا مشاهد فتاة جميلة تنظر مباشرة إلى الجمهور وتقول عن علبة تحملها بيدها: أليست تغليفة رائعة؟

تنزل الستارة بسرعة وترتد الكاميرا إلى الوراء. نشاهد أمام الشاشة جون بوتفيد مرتبكاً ويبدو متماهياً مع الفتاة. وما أن يعود إلى حالته الطبيعية حتى يسأل الفتيات اللواتي اصطففن بالقرب منه عن العلبة. «نوع صابون جديد». تقول إحدى الفتيات. في هذه اللحظة تنسحب الكاميرا إلى الجوانب لتظهر لنا فتاة ترتدي ملابس خفيفة (أفلام برغمان في الخمسينيات تغص بفتيات من هذا النوع) وتلاعب رغوة الصابون بشهوانية.

في ما بعد يقدم لنا برغمان ممثله بوتفيد أصم إلى حد ما، لأنه في كل مرة يسمع فيها اسم الصابون يضيء وجهه ويصرخ محتفلاً: صابون باز؟ صابون غوست؟ فيما تصلح له الفتيات: بريس وفي النهاية، كجائزة على حسن اهتمامه يحظى بوتفيد ثانية بمشاهدة الفتاة الحلوة، التي تصف الصابون هذه المرة بالتفصيل: بريس يقتل الباكتريا.. طالما لا توجد باكتريا.. لا توجد رائحة.. تنزل الستارة وبوتفيد ينسى مجدداً الاسم: أ أ أ .. أ أ صابون رائع، لكن ما اسمه بالضبط؟ ومثل معجزة تظهر الفتاة الحلوة من الشاشة إلى واقع الفيلم الإعلاني وتقول له بنعومة: بري ي ي ي س.

المثير هنا ليس الخدع الكلاسيكية المستعملة بمهارة عالية من قبل مخرج شاب آنذاك، ولا الفتاة نصف العارية، ولا حتى بوتفيد بوصفه امتصاصاً للمشاهد، بل الخيال وحرفة المخرج في إدارة ممثليه في مشهد طويل دون تقطيع، عين الكاميرا لا تتوقف من الصالة إلى «فيلم في فيلم» إن جاز التعبير.

أساعدكم على فهــم الفيلم:

الأفلام الإعلانية الثلاثة اللاحقة تشكل (ثلاثية). الأول «تصوير فيلم» وهو يقودنا مباشرة إلى الاستديو السينمائي حيث يصور صابون بريس، والثاني «عرض سينمائي»، والثالث «مشاهد ضائعة»، وربما يعتبر هذا الأخير الأفضل من بينها كلها، إذ يبدأ بسلسلة طويلة من شخصيات لا تترابط في ما بينها، ولا تبدو مفهومة أبداً: رجل يمسح حبات العرق عن جبينه. كلب، فتاة تهز برأسها الخ.. وكل لقطة جديدة ترافقها قرعات طبل، وفجأة كما لو أن الشاشة هي من ترتفع إلى الأعلى، تظهر فتاة جميلة: «هل كان صعباً عليكم فهم هذا الفيلم القصير؟» - تسأل هي بخفة - أنا سو ف أساعدكم.. الرجاء، ليساعدنا العارض من جديد، تعود الكادرات ذاتها لتدور، وتوضح لنا الفتاة بلغة قريبة من الأطفال الصغار مغزى كل صورة:

العرق ـ الرجل المتعرق تند عنه رائحة ـ الكلب ـ لكن لا ـ الفتاة تهز برأسها ـ إذا ما استخدمتم بريس.. الخ.

نقاد برغمان يرون في هذا الفيلم محاضرة مثالية عن كيفية صنع فيلم، وكيفية مونتاجه للوصول إلى قصة مترابطة ومعبرة، وفي الواقع فإن هذا الفيلم يعتبر توجيهاً من برغمان للإعلان ضد الإعلان نفسه، فالإعلانات من حيث المبدأ لا تحمل في مضمونها رسائل إصلاحية إلى أحد.

وفي «مشاهد ضائعة» نحن نستطيع أن نتابع خطوة بخطوة ليس فيلما قصيراً وحسب، وإنما فاصلة إعلانية تفصح عن مكنونها الاصطناعي المزيف، والرسالة الإصلاحية لبرغمان يمكن فهمها كالتالي: «أيها الأصدقاء الأعزاء، لقد خالفت هنا من اجل الصابون الملعون، وكما ترون... فإن هذه الخدعة الخالصة مخلوقة من شخصيات، أنا ربطتها فيما بينها، حتى لا تصدقوا كلمة واحدة منها».

هكذا هي الحال في الفيلم الإعلاني القصير «غوستاف الثالث». هنا يبدأ البطل بتغسيل وجهه في الصباح إيمائياً دون صابون، وبالنسبة إلى هذا الراهب السويدي من عصر التنوير، فإن هذا ليس انعكاساً على شاشة لاستديو صوت، حيث نجد امرأة تقرأ في كتاب.. وهذا الذي تقرأه هو محتوى «الإعلان العطر الناعم» والمشاهد يمكن أن يستجلي هذا الصوت الخفي الذي يرافق الإيماء حتى يفسر هكذا (اعذروني... فهذا النص ليس لي وهو مستعار). هذه التحديدات تحمل مغزيين: الأول ـ إن النص المضاف هو الإعلان المفروض على برغمان في أفلامه، والثاني هو هذه «الخلفية الاستبعادية» تظهر في حيل خبيثة في إعلانات ممسرحة، ثمة حكاء ثرثار وفتاة تريد أن تأخذ دوشاً ساخناً بعد لعبة تينس. المسرح السحري من ورائها سوف يبين لنا ما الذي سوف يحدث على جلدها عندما تستخدم صابون بريس، الكاميرا تؤدي دورها هنا بامتياز، ونعرف من الحكّاء (يذكرنا بدور غونار بيورنسترا في «عين الشيطان») إنه فوق الجلد الآدمي ثمة رجل يصنع الباكتريا

بنوايا شريرة مبيتة، يتبع ذلك نقطة عرق يبدو أنه يريد أن يتوحد بها، في الوقت الذي تبدو فيه رغوة الصابون على شكل بالون، لا تغطيها وإنما تأتي على الرائحة بسهولة (حسب الحكّاء).

فكرة مشابهة نراها في الاستعراض السحري حيث يستخدم برغمان الحيل السينمائية ويقدم نزالاً بين الباكتريا، وهذا قد يبدو مثيراً للاهتمام ونحن نتذكر مقالة (صنع الأفلام) من العام ١٩٥٤، والتي يتذكر فيها برغمان أول مصباح سحري من طفولته. ولكن هل ينزل هذا المخرج إلى مستوى طفولي في إعلاناته وهو يعبث بمحتويات صندوق يعج بألعاب الطفولة والمراهقة السعيدة، وينفض الغبار عن مصباح الكاز السحري وهو يبين للجمهور كل الخدع؟.

هذا ليس كل شيء في حياة هذا المخرج الكبير، الذي يحول «ضد برغمان» إلى «ظل برغمان» فهو يخدع المشاهد، يمسك به وفي الوقت نفسه يفضح له أسرار هذه الخدع، يعرضها أمام الجميع، وهو يساعد في الأوقات الصعبة دون أن يتحمل وزر الإعلان وآثامه.. وهذه حسب مارييت كوسكينين بمثابة «أن تأكل التورتة وأن تحافظ عليها في الوقت نفسه» وقد يبدو هذا لصاحب المصباح السحري أكثر أناقة من الوضوح السحري ذاته..؟

❖ ❖ ❖

فـيلليني في جنجـر و فـريد

هسـتيريا التلفزيون والإعـلانات:

مع حلول خمسينيات هذا القرن، اضطرت البشرية لأن تخضع تدريجياً وبنسب متفاوتة لهيمنة آلة جبارة، بحجم صندوق، يرى فيها (نبي) العصر الإلكتروني (مارشال مكلوهان) أكبر خطر يحيق بوجود الإنسان المرئي الذي يتلاشى إلى شعاع متجمد ليس بوسعه الانكسار لدى ملامسته سطح الأشياء، فهو يخرق طبيعته هنا، كون هذه الآلة تقع حسب تقسيماته في خانة وسائل الاتصالات الباردة (هو يقسمها إلى ساخنة وباردة).

هذا الصندوق الإلكتروني ذو الحبيبات المجدرة في وجه الحضارة الحديثة، (لا يمس واقعاً في أي مكان)، واصبح تلقائياً شبكة اجتماعية عالمية متداخلة، كأنها (موسوعة) معرفية واسعة لا حدود أمامها ولا حدود لها، فهي سطح أملس يتيح في نفس الوقت عمليات التواصل والتلاشي والانكماش والتضخم في الذائقة لمشاهد لم يعد يرى شيئاً في الواقع.

إن فيلم (جنجر وفريد) إحدى روائع (فيدريكو فيلليني) المنتهية قبيل وفاته بقليل، تشير إلى مكامن هذه السطوح الملساء عبر استعراض موسيقي (لا يتجاوز حدود الواقعية، ولكنه يقع خارج عالم التمثيل)، فهناك ندرك العالم برمته من خلال برنامج استعراضي مطول بلا اشكاليات، برنامج مليء بالمسابقات والنوادر والرقص واللقاءات والإعلانات التلفزيونية (التي تفعل فعلها في علاقاتنا الاجتماعية، لأنها قصص يقال فيها عن كل منتج تجاري إن له حقيقته الخاصة).

إعلان عن معكرونة سكولامانجي

المرأة الأولى: جربي أنت....

المرأة الثانية: هل أنت مجنونة؟ إننا نسمن من مجرد النظر إليها..

المرأة الأولى: لكن هذه معكرونة سكولامانجي، معكرونة منحفة (تغني) سكولامانجي.. المعكرونة المنحفة.

المرأة الثانية: كم ضيعنا من اللحظات السعيدة؟ سكولامانجي، المعكرونة المنحفة..

صوت لطباخين اثنين: مع معكرونة سكولامانجي سوف تبتسم لكم الحياة من جديد..

(النهايـــة)

بهذا الإعلان ينهي المخرج فيلمه عبر مونيتور عملاق يبث في محطة للقطارات، لقد أبدى (فيلليني) في تحفته هذه قلقه الذي يساوره بخصوص (الوضع الصحي) للسينما، عبر إلغاء المسافة بينها وبين التلفزيون باسم (الأثر الصادق) للصورة، فثمة ما هو فوق الطاقة على القدرة والاحتمال من الطرق الاصطناعية في تحديث كل ما هو طبيعي في مشاهدة الأفلام (مثل منظومة الستيريو ـ دولبي التي تطوح برأسك بالأصوات، من خلف الكراسي، من سماء الصالة، من تحت السيقان، من جميع

الجهات ولكن ليس من الشاشة، حيث تتواجد النقطة الطبيعية الوحيدة الواضحة) يقول (فيلليني) ذلك ساخطاً وغاضباً.

وهذه المنظومة التي تحقق انفصالها غير المحدود عن الصورة تفعل فعلها في استغباء المشاهدين وهم لا يميلون نحو الهمس والهدوء، عدا ذلك فإنها تقودهم أو تصل بهم إلى العرض وإلى طقوسية الصالة المعتمة لمتابعة (الأثر الصادق) مقلوباً ومتوارياً دون الإمساك بتلابيب البعد الذهني للصورة ذاتها. يختفي هنا التوتر والانتظار على أحر من الجمر، وبدهي بالنسبة لـ (فيلليني) أنه بدون هذه المسائل لا يوجد فن سينمائي حقيقي ولا مشاهدون.

وبعبارة أدق فإن المشاهدين (أبطال الفرجة) يتربون بشكل سيئ على مراكمة (التخابث البصري) الذي تتيحه لهم وسائل الاتصال الجماعية، والإعلان التلفزيوني الذي يقطعون به أوصال الأفلام (حسب المخرج) عدوان وتسلط لا مثيل لهما. جريمة لا تغتفر. عنف منظم يمارس فوق المخلوق الآدمي ويسبب له الجروح والآلام (الإعلانات التي تتقصع فيها الأجساد، الشعور المبعثرة، الشفاه الضخمة التي تلحس بشهوة وتتمطق، تقبل بعضها وتتزين بعد أن تعض على الألسنة بشبق مستطير، غيارات وأقفية أطفال، أطعمة من كل الأنواع، أنهار من مربيات البندورة) ويبدو العالم معها واحة لا نهائية من الإعلانات المعلقة على أسوار الصورة، وهذه الواحة (التأديبية) تفصلنا كمشاهدين مشاغبين عن طبيعة الأشياء التي قد تتواجد خلف تلك الأسوار، وبالتالي نصبح ذخائر وحشوات لذلك المسدس الإلكتروني الذي لا يعمل دونها، إنه يتشربنا ونتشربه، فلا مناص من هذا التأديب (الأبدي)...

وأمام هذه الكتلة ـ الطوفان يرى (فيلليني) أن تماثل الصورة التلفزيونية مع الفيلم السينمائي ينظم (جريمة فنية إبداعية)، لا ينبغي للمرء المثقف، المسالم، أن يغفر لها، رغم زعم هذا (التماثل) بأنه يستخدم لغة السينما ، إذ ينبغي أن يتم تعريضه للمطارق الفولاذية الثقيلة، وأن يفرد له في قانون العقوبات حيز بدل

الامتعاض فقط، والذي يرتكب هذه المخالفات بحق الأفلام، ينبغي أن يحاكم، كما يحاكم قاطع الطريق واللص والقاتل المأجور.

محطة قطار ـ خارجي ـ نهاري:

على حيطان المحطة الخارجية تنتشر إعلانات من كل نوع، بعضها جنسي صارخ. على الرصيف يقف بائع عربي يعرض مناديل جيب ورقية للبيع وينادي بأعلى صوته، محارم، مناديل كلينكس، فقط بألف لير... محارم، مناديل.

تاجر آخر يعرض إيريالاً تلفزيونياً (ينقل عدة محطات تلفزيونية): انظروا أيها السادة، عندنا هوائي بـ ٨٠ ألف لير، كفاية، في روما عندنا ٦٦ قناة تلفزيونية للبث، كفاية .. كفاية .. كفاية يا ناس.

يقول (فيلليني): (يخلق التلفزيون بهذه الطريقة نوعاً من الاعتماد على الإعلان)، يستطيع الإنسان الدلالي من خلالها أن يشكل نمط حياته تشكيلاً عن طريق رموز من صنعه هو، فهي هنا (حياته) تصبح سخرية من الإحساس المرهون بالعمل الإبداعي وسخرية أشمل في دلالة الرسالة التي ينبغي للفن أن يؤديها، إذ إن الاعلان (وهو مراوغة تهكمية في الغالب لمنتج تجاري تغذيه الكهرباء الالكترونية) تمجيد للعنف على حساب الثقافة الأصلية.

فكرة (جنجر وفريد) ولدت من تزاحم الأفكار في رأس (فيلليني)، فالتلفزيون يقلد نفسه بمقلدين لسياسيين وفنانين (كلارك غيبل ـ رونالد ريغن ـ ريتا هيوارث ـ وودي آلن – دوستويفسكي – أعضاء برلمان مخنثين ـ رهبان مشهورين ـ الخ ..)، وتغرق صورته في غبش لا نهائي، فلا نعرف ما إذا كانت صورة طبق الأصل من الكائن الحي الذي تعيد انتاجه، أو أنها مجرد ارتيابات تهكمية لمقلدين يقلدون المقلدين أنفسهم، شيء كأنه لعبة مع المرآة، مرآة لا نهاية لها تعكس الشماتة، فكل

شيء هنا يأتي عبر يد ثانية، كل شيء انعكاس وأحجية ودلالة.

يمكن القول عن هذا الفيلم الهكم، الساخر، بأنه معدٌّ عن الاستعراض الموسيقي، لكننا نراه من خلال التلفزيون، الذي يريد أن يقلد السينما، فيتحول إلى مطحنة عملاقة تلتهم (المذيعين والمعدين والمخرجين والساسة والأدميرالات، والإعلانات وأصحاب المعجزات والراقصات ..)، وعبره تستطيع أن تكذب، أن تبصق، أن تلفق ما تستطيع من مآثر وخدع (باختراع أصوات الموتى) عبر أنبوب مغناطيسي إلكتروني.

فيلم قصير عن البوليس في U.S.A:

كادرات من مطاردة بوليسية عنيفة. إعلان عن طريقة لإعداد التورتا، فتاة حلوة توضح للمشاهدين بصوت مثير طريقة إعداد تورتة (زبرزيلونا).

الفتاة: تورتا شتائية – ٣٠٠ غرام طحين ذرة – ٣٠٠ غرام زبدة وبيض.. تُخفق.. تُخفق.. تُخفق... تُخفق.. تُخفق...

(جنجر) تنهي المكالمة الهاتفية، وتبحث بـ (الروموت كونترول) عن محطات أخرى.

(فريد) يغني أغنية بوهيمية قديمة:

آه .. تيولينا ... تيولينا..

طيرت عقلي، هدرت دمي

مع تيولينا الحلوة سوف أملأ بطني لأبقى حراً.. لأبقى حراً فقط.

بعض الحاضرين يصفق بحرارة.

قصة الفيلم تتحدث عن الراقصين الأمريكيين الأسطوريين (جنجر روجرز) و

(فريد استير)، اللذين اشتهرا في الأربعينيات برقصات الستيب. (جنجر وفريد) يلتقيان بعد طول غياب وقد شاب شعرهما وارتخت مفاصلهما بعد أن تجاوزا العقود الستة من عمريهما. الاثنان يحبان بعضهما بعضاً درجة الوله، لكن الأزمان صعبة وجارحة. هما يعرفان تمام المعرفة أنهما عاشا معاً ورقصا بشكل رائع.

إن الفقرة الحاسمة في البرنامج الاستعراضي الكبير الذي تنظمه إحدى الفضائيات التلفزيونية هي فقرتهما. فقرة رقصة الستيب المستعادة. لكن (فريد) يبدو وكأنه قد نسي خطواته ولم يعد يتذكر شيئاً على الإطلاق، ورغم بعض الخطوات الخاطئة وغير الواثقة، فإنهما يستطيعان أن يعيدا بعض أمجادهما الغابرة ثم يفترقان مجدداً.

يمكن القول إن الفيلم قصة حب ليس بين (جنجر وفريد)، بل بين (فيلليني) والسينما ذاتها، لأن الفيلم يتحدث قبل كل شيء عن (السينما التي لم تعد تحيا بيننا).

وهذا الفيلم هو الرابع في تاريخ (فيلليني) السينمائي الذي يمثل فيه (مارشيلوماستروياني) و (جولييتامازينا) كأبطال رئيسين، وهنا يلتقيان معاً للمرة الأولى.

ممثلان كبيران، هرمان في تاريخه الحافل، يؤديان معاً دوري (جنجر وفريد) ويتحدان درجة الانصهار وهما يتحدثان عن قصة وحيدة تلفها بغضاء متواليات تلفزيونية غامضة، من جهة تظهر (جولييتا - هي زوجة فيلليني في الأساس ورفيقة عمره) كما لو أنها انعكاس للبراءة الاحتفالية المبكرة، ومن جهة أخرى يبدو (ماستروياني) الذي عمل بقبعة المخرج شيفرة للسينما الخالصة، والتي يريد ان يعيشها حتى الرمق الأخير مقابل حفنة من الذنوب التي ارتكبت بحقها، كما لو أنها تنازل وبرود في سن النضوج.. وهذا برأي المخرج الكبير بمثابة وصل للبراءة بالعقل الاستمتاعي الرائي، فأن تكون المسن - الطفل، فهذه هي الحكمة من الوجود

الإنساني كله وليس فقط من وجود الممثل السينمائي. هل كان (فيلليني) يقصد نفسه باستعارته لـ (ماسترورياني) في فيلمه؟

كثيرون يؤكدون وجود شبه غامض بين الاثنين، والبعض يؤكد إن (فيلليني) يبحث عن (ماسترورياني) عندما يريد أن يخلق (أناه) الثانية في السينما كما حصل من قبل في فيلم ثمانية ونصف.

في الاستعراض الأخير يقف (جنجر وفريد) ليستدعيا ذكريات مشتركة قديمة عاشاها معاً، ويرقصان معاً على أنغام أغنية حزينة لـ (ايرفينغ برلين ... Heaven) (I'm in Heaveneaven، لكن الأضواء تطفأ فجأة في الإستديو التلفزيوني، وتظهر بعض خيالات الكاميرات التلفزيونية مثل حشرات معدنية عملاقة، ويرى (فريد) أنها اللحظة الأنسب للهروب من هذا (المعتقل)، وتشاركه (جنجر) احساسه بثقل برنامج (نقدم لكم...) الاستعراضي المقيت، وبوقاحة المعد وغلاظته، وببلاهة منظمي الاستعراض، وفي اللحظة التي يقرران فيها نشدان الخلاص، يضيء الاستديو مجدداً، وتصفق الأيدي بحرارة، ويقف الجميع مجدداً على الخشبة كما لو أن شيئاً لم يحدث.

إن (فيلليني) يدعو هنا إلى امتحان المرء لأحاسيسه الصماء وهو يحلم في فراشه الوثير بجنازته، ومن ورائه يقف المقربون إليه للبكاء والندب بحرارة، لأنهم يشاركونه الوداع النهائي ذاته في اللحظة نفسها، فهو يخصهم هم أيضاً.

قد يتساءل البعض عن سبب هذه العتمة، عن قطع التيار الكهربائي؟ هنا المسألة ليست فسحة للمصادفة، فهو يخلعنا من أماكننا ليضعنا في جو المنزل، جو العائلة المريح عندما يتولى القاطع الكهربائي مهمة التخيل عندنا، فنحن لم نعد نستطيع أن نحلم إلا على أزرارها. إننا نقف في المنتصف تماماً مع سقوط كل رغبة لنا في الانعتاق على المدى المنظور.

في سياق الفيلم يستدعون (امرأة ناضجة) إلى البرنامج ويعرضون عليها مبلغاً

مغرياً من المال مقابل ختم تلفزيونها بالشمع الأحمر لمدة ستة أشهر. لكن المرأة تفقد نضجها وتصبح مخبولة تماماً في اليوم العشرين، إذ تتعرض لانهيار عصبي وتصاب بنوبة هستيرية، تحلف أمام معد البرنامج أغلظ الأيمان بأنها لن تعيد الكرة ثانية وترفض المكافأة المالية، وتعلن إنها لن تتوقف عن مشاهدة التلفزيون مادامت حية.

لا يوجد في الفيلم أي إيضاحات مسبقة من قبل (فيلليني) بخصوص الرموز المتطاولة التي ساقها فيه (فلا يوجد شيء يستحق الفهم). لا يوجد شيء من خارج الشخصيات وليس فيها معنى خفي، فالسينما التي عشقها وعرفها عوّدته على مباصرة فاكهة الفانتازيا التي تمور بداخله هو، ولهذا تعايش مع الأوهام بعد كل هذه التجارب، لكنه ظل مؤمناً بخصوص بعض الأفكار، في أن السينما سوف تتجاوز لحظات الحداد التلفزيونية، لكنها سوف تبقى في وضعها هذا، حتى أن واحداً مثل (بيرلسكوني) وآخرين مثله سيضطرون إلى إعادة عرض الأفلام السينمائية من خلال محطاتهم التلفزيونية كما صورها وأبدعها مخرجوها دون تقطيع أوصالها للحديث عن الجبنة والنقانق والمرتديلا:

إعلان عن مربى البندورة (الجزء الثاني)

المتسابقة الفائزة: هذا هو.. هذا هو.. (تشير بإصبعها إلى علبة المربى)

معد البرنامج: هذه هي بطلتنا... الآنسة كارميلا.. انت استثنائية يا آنسة.. قولي لنا... كيف تمكنت من الفوز؟

المتسابقة: (بتأثر) لقد حلمت بأمي في الليلة الماضية..

المعد: رائع..

المتسابقة: قالت لي إنني سوف أربح الكثير من المال (تبكي).

المعد: نعم، حقاً.. هم م م م م م .. الكثير من المال.. ولكن بسرعة يا آنسة، فلا وقت لدينا...

المتسابقة: (تبكي وتلوح بيدها) تشاو ... شكراً، انا استخدمه دائماً.

ليلة التصوير الأخيرة:

محطة قطار. المرحلة الأخيرة من الفيلم. آخر المشاهد المكررة. اللحظات الأخيرة معاً. (جنجر وفريد) يفترقان. يودعان بعضهما البعض، ويتحدثان بأمل عن لقاءات في المستقبل القريب. (جنجر) تستقل القطار. (فريد) يدعو (صديقاً) متسكعاً يقضي جل وقته في المحطة لتناول قدح من الشراب بغية التدفؤ لعله ينسى بعض مشاغل النهار.

(فريد) حزين وقد احمرت عيناه، هكذا مكتوب في السيناريو الإخراجي، لكن (ماسترورياني) قلق حقاً لأن الفيلم ينتهي مع تصوير هذه المشاهد، فقد لملمت القصة أجنحتها وأوشكت على النوم، ومعها ينام جزء من حياته هو، وجزء آخر مع (فيلليني) نفسه.

في هذه الأمسية يشرب بانفعال شديد. النشوة التي سببها الكحول جعلته ينسى قليلاً لحظة الفراق الصعبة. تشرق الشمس وقد انتهى كل شيء في البرنامج، (فيلليني) يدعو الجميع إلى تناول الإفطار: أعرف مكاناً يعد فطائر لذيذة.

- سيد ماسترورياني هل تريد الفطائر والكابوتشينو؟

- لا .. شكراً ... أريد قدح عرق.

(فيلليني) ينظر إليه دهشاً: قدح عرق في هذا الوقت (مارشيلو)؟

- اعذرني (فيدريكو) ولكنني في هذا البرد... (حقاً، نحن الآن في حزيران).

(مارشيلو ماستروياني) لا يزال متلبساً حالة (فريد) بمعطفه القطني والشال والقبعة. يحدق في (جولييتا مازينا): ... ولكن لماذا يفترق (جنجر وفريد)..؟ أعتقد إنه سيكون رائعاً أن أسافر معك أو تسافرين ...

ينظران إلى (فيلليني) كما لو أنهما يريدان أن يقولا (إن التلفزيون يمنعهما من ذلك).

❖ ❖ ❖

الفيديو كليب

الوفرة البصرية الشاذة:

مع بدايات العام ١٩٨١ دخلت صناعة الأسطوانات الموسيقية في أزمة حقيقية، وكان واضحاً للعام الثاني على التوالي أن هذه الأزمة في طريقها سوف تفلس الكثير من شركات الإنتاج الفني العملاقة في العالم (اسطوانات، أشرطة تسجيل، الكومبكات ديسك) وهذا الأخير جاء ثمرة لجهود المنتجين في محاولة وضع حد لهذه الأزمة الخطيرة.

وبين الأعوام ٨١ ـ ٨٣ خسرت العديد من الشركات الكبيرة أسواقها ومستمعيها معاً، مما حدا بها لتعلن إفلاسها وتندمج معاً في شركتين أو ثلاث برأسمال متحد، لكن الأزمة كانت عميقة وتبشر بالاستمرار طويلاً.

محطات الراديو والتلفزيون تعيد بث كل شيء أصبح معروفاً منذ أمد بعيد: تسجيلات قديمة لم تعد تثير الحماس في أحد من الناس، فانصرفوا تباعاً بحثاً عن الجديد وتركوا للمشرفين على هذه المحطات «الاستمتاع والتثاؤب» معاً بـ

«الروك» الكلاسيكي وبمقاطع من ألبومات بائدة وموسيقى جاز شائخة.

وللخروج من هذه الأزمة الضاربة في الأعماق، كان من المفيد والضروري البحث عن حلول ناجعة تفيد في إعادة الأسواق إلى سابق عهدها لردم هذه الهوة العميقة الناتجة عن هذه الأزمة بين المكتبة الموسيقية التي يحتاج إليها الراديو والتلفزيون لإشباع حاجات المعلنين، وبين أساطين الصناعة والإبدال التفكيكي الاستهلاكي الذين يحتاجون إلى الراديو والتلفزيون لتصريف بضائعهم في مجتمعات انفجار الوفرة الكبرى.

وبات واضحاً أن هذه الشركات كانت بحاجة ماسة إلى وسائط تعبير جديدة لتعيد البهاء إلى نتاجاتها الغاربة، وتلميع ما يمكن تلميعه من النجوم. والأهم بطبيعة الحال هو إعادة ملء الخزائن والجيوب بأوراق «البنكنوت» السعيدة.

وهكذا ولدت أولى معالم «الفيديو كليب».. ولدت وهي تنتمي بحق إلى أفلام «الروك» التي انتشرت في نهاية الخمسينات، هذا الفن الجديد إن جاز التعبير يقترب بلغته التعبيرية وزمنه المستغرق (٥.٣) دقائق والذي يستهدف جذب المشاهد لشيء خارق وغير عادي من إعلانات مجنونة خرافية.

أفلام قصيرة تبحث عن سوق يعاني من الركود، أفلام لقطات متنافرة لا يربطها رابط أو ذلك التدفق المرئي المحتكم إلى الدراما السينمائية المعهودة. أفلام أغنيات قديمة أعيد بعثها على شريط مغناطيسي يعمل على تشتيت الذاكرة الجمعية في انتشار اللقطة على أقل من الثانية.. وبعد هذا الظهور المدوي للفيديو كليب انبعثت شركات الإنتاج من جديد كما لو أنها أحييت بلمسة ساحرة أو قديس الكتروني، ومبدئياً صورت هذه الأفلام بمبالغ ضئيلة نسبياً «٥.١٠ آلاف دولار».. حتى ارتفعت متوسطياً إلى «٧٥.٥٠ ألف دولار».

في البداية كانت تصور أو تنجز في يوم واحد ثم جرى تمديد أيام التصوير والعمليات الفنية إلى شهر أو شهرين، عدا أيام الاستعدادات التي تسبق التصوير.

كما يحدث في السينما عادة.

شـذوذ بصـري:

هذا الانفجار في «الوفرة البصرية» الشاذة دعا أصحاب هذه «الأفلام» إلى رفع أسعارها والإعلان عن رغبتهم بالدفع لهم كما يدفع عن جميع البرامج الأخرى التي تبث في التلفزيون.

واستقلت هذه الأفلام لاحقاً على أشرطة فيديو وحدها ونزلت إلى الأسواق من قنوات التجارة، وبإلقاء نظرة واحدة إلى مبيعات أشرطة «مايكل جاكسون» من هذه الأفلام تكفي لإبعاد الشكوك عن خزائن أصحابها وتكشف عن سوق مزدهرة ومربحة وأنيقة.

واليوم بعد مرور نحو العقدين على انفجار زوبعة «الفيديو كليب» والذي امتلأت الأسواق منه بالآلاف، البعض منه يستوفي شروط منتج فني له خصوصية وشكل والبعض يستحق الإهمال غير المشروط نظراً للغثاثة في الشكل والمضمون، يمكن القول أن ثمة ملمحاً واضحاً لهذا «المخلوق» البصري وإن كان ثمة بعض الخطوط التي لا يمكن على الإطلاق تبريرها منطقياً.

وهناك بعض التصنيفات التي تحاول الإمساك بعنصر المحتوى لتحدد هذه الملامح مثل: فيديو المؤدي.. هذا النوع من الأشرطة ينتمي بشكل مبكر إلى الأسلوبية الوثائقية في أفلام الروك التي طغت خلال الستينات والسبعينات مثل «وود ستوك» و «مونتيري بوب».

وهذا النوع القلق من الأشرطة يعود في إنتاجه إلى إمكانيات مالية مضغوطة لا تسمح بوجود «البعزقة» فهو غالباً ما يحتوي على مقاطع من حفلات للمؤدين أنفسهم أعيد توليفها مع بعض اللقطات الجديدة، ولأن قلق هذا النوع يخفي

إمكانية تعثره نرى المؤدين يهربون أثناء حفلاتهم التي يقيمونها إلى إثارة المشاهد عن طريق الأداء الجسدي المبالغ فيه وهذا يخفي أيضاً مخاطر الافتعال التي تبعد هذا المخلوق الفني عن إمكانية الإمساك بعناصر فنية.

بديهي إنه يمكن للحركة أن تخلق مزاجاً عاطفياً وتشكيلاً إيقاعيا للموسيقى والنص، خصوصاً وأن هذه المخلوقات الفنية الجديدة معدة أولاً وأخيراً للرقص وهذا يلزم استخدام لهجة الجسد في المكان لخلق الإيهام الذي تبتغيه الموسيقى.

باليــــه عصـــــري:

ويمكن الإشارة إلى أن أنجح هذه الأشرطة في استخدام هذه اللهجة هو شريط «المحارب» لمجموعة الفضيحة الغنائية، والذي يتشبه في الواقع بكونشيرت باليه عصري أكثر منه كونشيرتا للروك.

ونحو هذه العناصر المؤلفة لهذا المخلوق تنضم آخر تقليعات التسريحات الجديدة، المكياجات، آخر الصيحات في عالم الملابس، أحذية برقاب عالية، الفساتين الحمراء، طقوم بألوان صارخة مهيجة، أكسسوارات معدنية ثقيلة.

ويقوم منتجو هذه الفضائح باستغلال كل امكانيات الفيلم الحديث. وآخر تقنيات الفيديو... وهكذا يمكن للحركات الطبيعية للمؤدين أن تتلون بإمكانيات الجسم الفيزيائية وأن تتنوع بحركات في الكادر نفسه.. والفضل يعود في ذلك إلى حركات الكاميرا وتقنيات المونتاج والتغير السريع البرقي في الكادر، وبالطبع أمكن الاستفادة من الشاعرية البصرية حيث يلعب الاختفاء التدريجي، دوراً كبيراً مكان المونتاج الديناميكي، وهذا ما توفره الحركات البانورامية التي تتبع الجسد وحركات الخطف التي تقترب وتبتعد، والانسجام الذي يخلقه الديكور في الاستديو بالإضافة إلى مؤثرات الإضاءة وقنابل الدخان الملونة حتى ليصبح من الصعب معرفة ما الذي يجري في الكادر الواحد.

فــيديو الحكاية:

في هذا النوع من هذه المخلوقات ثمة خطوط قصصية واضحة المعالم حيث يلعب المؤدون هنا ادوارا مرسومة لهم حسب القصة بشكل محدد سلفا كما هي الحال في فيديو كليب (تريلر) لمايكل جاكسون اوبول مكارتني نجم البيتلز سابقاً في موسيقى (قرب لأجل السلام)، هناك يمكن لأعضاء الفرقة الظهور ولكن الدور الرئيس يكون عادة للمغني، وبعض هذه «المخلوقات» تتبع القصة حرفياً في التنفيذ والمبنية أساساً على كلمات الأغنية والبعض الآخر يسمح للخيال بالتحليق مكتفياً ببعض الإشارات التي تسمح الأغنية بتخيلها وبعضها ينطلق من قصة لا علاقة لها بالأغنية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه رغم كل الإمكانيات الفيلمية في القص التي تتيحها البصريات إلا أنه من الصعوبة بمكان رواية قصة في زمن استثنائي يستغرق ٣.٥ دقائق أو يطمح أن يحافظ على مستوى واقعي.. وهذا يتطلب قدرات إخراجية مميزة.

ولابد من التنويه هنا بكلمة حكاية والتدقيق بها بمعنى الحركة في العناصر القصصية وهي تسعى نحو خاتمة ما، ربما تكون على الأغلب حلاً معيناً.

ويسمى هذا النوع من «الكليبات» ميني فيلم، ليس فقط لأنها ترتبط بشكل أو بآخر بطريقة بناء الفيلم الروائي أو هي تستمد عناصره وإنما لشيوع استخدامه مثل أنواع فيلمية أخرى (الإثارة، الخيال العلمي، الرعب) تغذي طبيعة هذا «المخلوق» الشره على قلة زمنه المستغرق.

فيديو الخيال (الفانتازيا):

ويختلف هذا المخلوق عن فيديو المؤدي وفيديو الحكاية فهذا النوع لا يركز على

أداء أو مؤدين ولا على قصة أو خطوط قصة.

وهذا النوع يسمى عسفاً (أضغاث احلام) ويجد جذوره في أفلام العشرينات التي صنعت في أجواء الدادائية والسوريالية مثل (الباليه الميكانيكي) للمخرج هانس ريختر وانتراكت للمخرج رينيه كلير وكلب الأندلس للمخرج لويس بونويل.

تطور هذا النوع من الأفلام على يد مخرجين مستقلين مثل (اندي ورفل) و (بات اونايل).

ويعتبر فيديو الخيال تكوينات حرة من مقاطع قصص وخيالات لا تتحرك باتجاه خاتمة، أو لا تعمل على توضيحها اللهم إلا إذا حصل هذا في النهاية.

والعلاقات الداخلية بين هذه العناصر غير منسجمة البتة عكس ما يمكن أن يظهر من منطق شكلاني في المبادرة بين امكانيات النصوص والحلول.

والفعل في هذا النوع لا يأخذ شكل التطور بقدر ما هو تجديد في المرئيات ويتم تركيب هذه العناصر بمواكبتها حتى تشد الانتباه دون الاكتراث بالمنطق التتابعي للقصة.

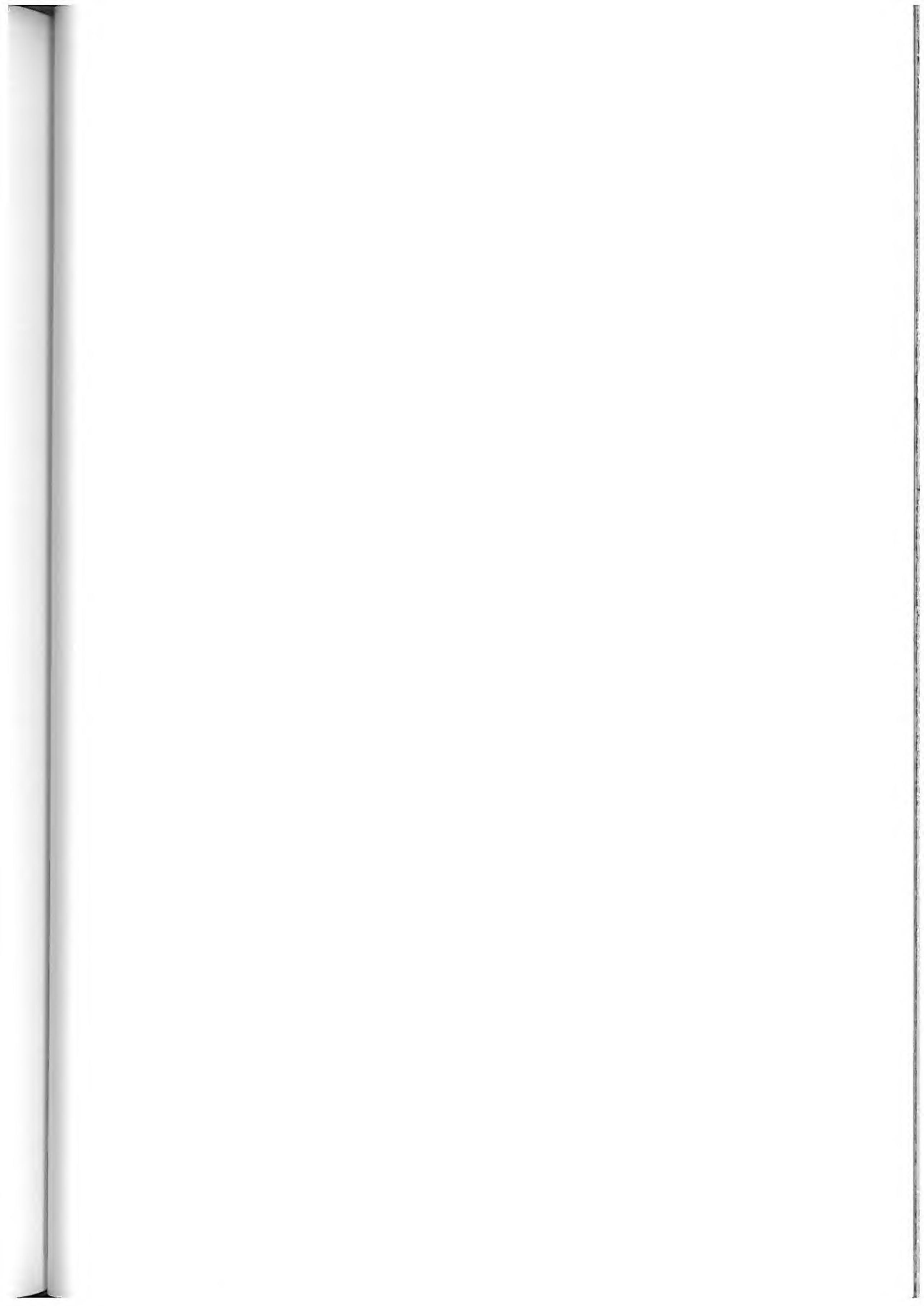
يرى بعض المهتمين أن هذه الأنواع تراعي في مشهديتها الرموز الفرويدية خصوصاً منها تلك التي تنتج ليس فقط للتلفزيون وإنما للكابلات التي تلتف حول أعناق المشاهدين في عقر بيوتهم وهي تزخر بالعناصر الايروتيكية، واحد من هذه المخلوقات اشتهر للمغنية ذائعة الصيت (اوليفيانيوتن) يبدأ بفوضى بصرية تتغير بارقة ثم اختفاء تدريجي يقودنا إلى هرم من الاهرامات وثمة متسلق يلتصق بجدرانه مثل عنكبوت فضائي. هذا المتسلق هو في حقيقة الامر المغنية ذاتها التي تتسلق الادراج بسرعة مع تغير الكادرات. كلب دوبرمان. طائر. طبول. حلق له هيئة الهرم، عازف الكمان ينحني خائفاً أمام الكاميرا ويعزف ألحاناً متسارعة مع المعتم دجاك القادم عبر الضباب.

في الواقع هذا لا يحمل أي معنى، فيما يقودنا (الكليب) إلى المغنية مع رجل غامض وهذا يعطي للهرم والحلق المثلث الأضلاع رموزاً جنسية ايحائية. نرى الرجل الغامض يبارز رجلاً يشبهه في غموضه ومظهره، حين يتحول تدريجياً إلى ثلاثة أطفال بملابس سوداء ثم يظهر الغامض على الدرج ومعه المغنية كما لو أنه يحملها في العتمة ويتبين لنا أنها هي من تقوده، نحو زنزانة ترميه بها وتحطم أناها الأخرى في المرآة.

ينتهي «الكليب» بظهور تدريجي للصورة فوق الهرم. المغنية وهي تجمع أناها ثانية في العتمة المستعادة (...).

يذكر أن هذه المخلوقات من هذا النوع طغت، فهي تحتوي على مشاهد جنسية غالباً ما تكون عدوانية وصارخة، ويتساءل المرء هنا ما إذا كان سينتصر هذا النوع بالتحديد بعد أن انتزع من المشاهدين القدرة على التخيل والتخييل؟

❖ ❖ ❖



فاسبـــندر

الغـريزة التلفزيونيـــة والتشـــاؤم:

جـاء تطور سـينمـا المؤلف في الفن السـابع الأوروبي مـرتبطاً ببـعض النتـاجـات السينمائية المعروفة في العقود الأربعة الأخيرة.

توكيد هذا التطور في السينما المعاصرة تموضع في كل الدول الأوروبية المتطورة بتأثير من نوع ما كان يسود بلدان أوروبا الشرقية السابقة...

في نهاية الخمسينات وبداية عقد الستينات أصبح الحديث عن سينما المؤلف «حجة» للتدليل على المخرجين الجدد (الذين لا ينقصهم الغرور أو الزهو بتاتاً) من أمثال العـالمين: فيـدريكو فيلليني، مـايكل أنجلو انطونيـوني، لوكينوفيـسكونتي في إيطاليا - ألن رينيه، فرانسوا تروفو، جان لوك غودار، كلود شابرول في فرنسا - توني ريتشارد سون، جوزف لوزي في انجلترا - انغمار برغمان في السويد - لويس بونويل، كارلوس ساورا في إسبانيا - الكسندر كلوغ، فولكر شيوندورف، مارغريتا فون تروتا، فيرنر هرتزوغ، وفي وقت متأخر راينر فيرنر فاسبندر في ألمانيا الذي سيكون هنا (نموذجاً للمؤلف السينمائي في التلفزيون).

أنا لست ببغاء... أنا بومة:

سطوة تقانات الفيديو استراحت وأراحت علناً بموت راينر فاسبندر (١٠ تموز ١٩٨٢)، فلم تعرف السينما الألمانية (ولا أي سينمات أخرى) مخرجاً سينمائياً تذوب مع الإمكانيات التي يقدمها التلفزيون مثله (كان دؤوباً حد التدمير الذاتي والإقلاق لكل من يعمل معه)، والأفلام التي صنعها تجاوزت السنوات التي عاشها مقتصداً (٣٦ سنة فقط مقابل ٤١ فيلماً) منذ العام ١٩٦٩ ـ ١٩٨٢ ولقد كان الأغلى والأكثر إثارة للجدل في الأوساط السينمائية من هذا النتاج الضخم المسلسل التلفزيوني (برلين الكسندر بلاتز). ١٣ حلقة مقابل ١٣ مليون مارك فقط، وفيلم (كوريل دي بريست) المأخوذ عن رواية لجان جينيه بواقع الاسم نفسه والتي يصور فيها العوالم السفلية الوقحة.

«الناس لا ينتظرون في سياق الحياة ببغاء ليقول لهم كيف ينشئون أيامهم، لكن بالتأكيد سوف يفرحون إذا ما وجدوا بومة تبين لهم كيف يقاومون الملل من الأيام. أنا أعتمد كثيراً على سحر الفانتازيا في المقاومة بطرائقي الخاصة».

الجمود المثالي لم يعكس صورة أو معنى حقيقي لهذا المبدع، فالسيناريوهات السينمائية أو التلفزيونية تولد عنده في ليلة واحدة، وأجمل أفلامه تلك التي صورها في ستة أيام فقط. الجوائز التقديرية المحلية والعالمية التي انهالت عليه جعلته رمزاً للشباب السينمائي الألماني خلال عقد السبعينات، فمن كان يراقب طريقة إنجازه لأفلامه كان يتكون لديه الانطباع أن مجنوناً يعمل على ثلاثية ستتقطع معها بكرة حياته منذ الجزء الثاني ويقع ميتاً «كان هذا يساورني في البداية حتى أنني اختلقت مرض القلب اختلاقاً، لكنني اعتدت أن أصور الناس بسرعة، لأن الأشياء كانت تنتهي بسرعة».

فيلم (فيرونيكا فوس) حصل على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين ١٩٨٢

ومهدّ الطريق لأفلام لم تر النور أبداً (أنا السعادة على هذه الأرض) و (كوكائين) مع رومي شنايدر و (حياة روزا لوكسمبورغ) مع جين فوندا.

سماه الألمان (ضمير الأمة) وكان (متمرداً دون رصيد) يستفز المؤسسات القائمة ويؤمن بأن (الانسان يمكن له أن يدمر دون أن يرمي حجارة، فهو يمكنه أن يدمر المسلمات والعادات والكليشهات السينمائية).

كان راينر فيرنر فاسبندر مفاجأة تقبع خلف المفاجآت، فكل فيلم هو إعادة اكتشاف له ولهؤلاء الذين تتبعوا حياته الإبداعية القلقة مقارنة بطريق فيرنر هيرتزوغ وفولكر شيوندورف وفيم فندرز، فقد أعاد المجد العالمي للسينما الألمانية التي لم تتذكر شيئاً من هذا القبيل منذ مرحلة السينما الانطباعية (سينما فايني وشتيرنبرغ) في العقد الثالث من القرن العشرين.

كتبت الناقدة السينمائية الفرنسية كوليت غودار بمناسبة موته المبكر: (راينر فاسبندر هو غضب الفيلم الألماني الصارخ، غضب الشاب الذي تمت معاينته خلال الستينات وفهم ما الذي تركه له الكهول من ألمانيا محطمة، خربة وتهجع إلى نازية يابسة)، لقد فهم وحده أن هذا المحتوى الإبداعي من القياس الكبير لا يمكن له أن يتوازن، لكن كل أفلامه كانت بمثابة خطوات متتابعة لتطور دائم وصفي بخلفيات مضاءة، احتمالات تيمة روحية، عزلة إنسانية في مجتمع يفتقد التعادل الروحي. وكل فيلم على حدة كان ترجيعاً نحو ثباته المفضل الذي عمل عليه في حياته القصيرة: (الحب بين الناس مستحيل، إذ ينبغي أن نظهره في أفلامنا يوتوبياً.. لأنه يموت بسرعة عندما يصطدم بوقائع الحياة اليومية، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإننا نحصل على أناس صغار يمتلكون مشاعر وأحاسيس كبيرة بإظهارنا له هكذا).

الغريزة اللونية والتشاؤم:

أسلوب فاسبندر في الدلالة اللغوية السينمائية شخصي متعامق غير مسبوق من

قبل، فانتازيا قوية تكوينية، غريزة لونية وضوء محيطي بارع هو عبارة عن حوار مبسط مع الأشكال التعبيرية للوصول نحو تعقيدات كلاسيكية كما في أفلامه (تاجر الأزمنة الأربعة١٩٧١) و(زواج ماريا براون١٩٨٧) و(بورتريهات لا تعرف الرحمة ١٩٧٩)، وهي افلام ألمانيا بعد الحرب، وقد وضعها النقاد في مصاف روايات هاينريخ بيول وغيونترغراس، وربما يبدو عبثياً ودون معنى أن يبحث المرء في أسباب موته المبكر، ففي فيلمه (إنذار القديسة) ١٩٧٠ يقول واحد من أبطاله (فاسبندر نفسه لعب الدور) : «أتعلم؟ الشيء الوحيد الذي أفهمه هو التشاؤم ... ربما يكون هذا هو مفتاح اللغز؟».

السطوة (الفيديوية) حققت لورثة السينما الألمانية تقاليد يمكن تسميتها بـ (المبدأ الإملائي البصري) أو بناء الحكاية السينمائية تلفزيونياً ومن خلال هذه السطوة تمكن المؤلفون من الوصول إلى تلك العلاقة المشتهاة مع الواقع. ووصف مشابه آخر سيعد بمثابة لوحة مثالية هاضمة للإمكانيات التي يقصدها هؤلاء في ظروف التعبير (حسب المبدأ) إذا لم تحقق إصلاحات وحلولاً للمشاكل الاقتصادية التي تعاني منها الصناعة السينمائية.

هذه التجربة بينت أن الموجة الجديدة تشكلت بلبوس واحد على قاعدة مؤلفين متفردين لديهم ما يعملون على حله، لهذا أصدروا بيان (أوبرهاوزن) السينمائي العام ١٩٦٢ وتبنوا فيه فكرة النضال السينمائي الجماعي، وفي منتصف الستينات ظهرت أولى الأفلام المهمة التي حصلت بموجبها السينما الألمانية على اعترافات دولية، ولكن هذه النشوة القصيرة سرعان ما غرقت مجدداً في الأزمة المالية المتنامية والتي تركت بدورها آثاراً سيئة على صناعة الأفلام التي كانت حتى هذه اللحظة تحاول التملص من براثن السينما الأمريكية وسطوة شركاتها العملاقة. هذه الانعكاسات خلقت تنميطية في الأذواق والتقبل لدى المشاهدين ومن بينهم بعض مؤلفي السينما، وبات واضحاً أن أي فيلم ألماني لن يكتسح شباك التذاكر إلا إذا

حصل على جائزة كبرى من مهرجان دولي أو أن يوزع عبر شركات سينمائية أمريكية بغض النظر عن مستواه الفني ..!!

التلفزيون كان يقدم إمكانيات معقولة لمخرجي الموجة الجديدة، فاستخدمها فاسبندر كما لم يستخدمها مخرج سينمائي من قبل دون أن يلتفت إلى تنظيرات «سطحية» بخصوص علاقة السينما بالتلفزيون. كان يهمه أن يعمل فقط من داخل منظومة التلفزيون وخارجها من غير أن يدقق بطريقة تحقيق أفلامه، وبعد ثلاث سنوات فقط من عمله تمكن من خلق (أسلوبيه فاسبندر) هذه الأسلوبية حددت ملامح إبداعاته لاحقاً كمخرج وسيناريست ومنتج وأحياناً كمصور وممثل ومونيتير. لقد خلق هذا المؤلف السينمائي خصوصية في طرائق القياسات الجوهرية لأفلامه بغض النظر عن أشكالها أو أجناسها. وبعد إبداعاته من خلال (الكاميرا الثابتة التي تتحرك قسراً في أفلامه التلفزيونية): (كل شيء أراه ثابتاً، حتى هناك حيث تحصل أشياء مريعة. أنا أريد أن أعيد تشكيلها وهذا مرتبط بتصوري عن الفن). لقد أظهر فاسبندر التلفزيوني ميلاً نحو اللقطة التفصيلية واللقطة العامة، وهذا لم يسبب له ضيقاً في ميزانيته، ففي العمق يتوصل إلى إثراء غني للتفكير والتكوين مع حفظ الإيحاءات فعندما لا ينهمك في الطبيعة التي يختارها بأناقة لأفلامه، فإنه يعمل في الاستديو وسط الأسقف والديكورات والجدران غير المتحركة.

الأناقة البصرية:

بخصوص (الأسلوبية) يقول المخرج فاسبندر إنه تأثر بغودار المبكر، لكن هذا لا يعني بطبيعة الحال اقتراباً منه بغض النظر عن اعترافاته، ففي التقانة الفيديوية عمل على تخيل ما أمكن من الإمكانيات التلفزيونية في التعبير الفيلمي الحديث المساعد على التصوير الريبورتاجي للمشاهد والتفعيلات البنائية في الكادر الذي يعتبر قضية تفكيريه تخص البطل.

هذه الأسلبة ـ إن جاز التعبير ـ تقوده في اتجاه معاكس بعيداً عن غودار، فهو يؤكد على شخصانية البطل المتفردة بغض النظر عن (الإدارة العامة للإبداع). ومن المثير أن نلاحظ في أفلامه المبكرة تأثراً يجد جذوره في تراث السينما الأمريكية (هذا التأثر نجده في «الجندي الأمريكي» ١٩٧٠ لفاسبندر و «الجندي الصغير» ١٩٦٠ لغودار). كلاوز إيدير ناقد ألماني يلاحظ في مجلة سينما وتلفزيون ١٩٧١: «هذا الذي يربط المشاهد يكمن في الواقع في المعنى المأخوذ من أفلام أخرى، من هذه مثلاً التي تخص فاسبندر نفسه وأفلام الغانغستر الأمريكية، الشخوص تتحرك كما لو أنها تعبيرات سينمائية مربوطة بتاريخ السينما وفتوحاتها الاستثنائية». في أفلامه الأولى ثمة احتياجات من المسرحيات التلفزيونية في شكلها المضموني (المقهى ١٩٧٠) لغولو دوني، و (نورا هيلمر) ١٩٧٣ لإبسن، والمسلسلة الطويلة المستوحاة من القصص السوداء كما في (حرية بريمير) وهي تحكي عن امرأة تجد في الانتحار الطريقة الوحيدة لتتحرر من سلطة مجتمع ذكوري بعد أن شهدت أيضاً موت أقاربها وأطفالها وزوجها.

هذا الاتجاه التلفزيوني عمل عليه في السينما أيضاً. في (فيرونيكا فوس) ١٩٨٢ التفت فاسبندر نحو الميثولوجيا الإنسانية، فأسلوبه تحليل سينمائي بمبدأ تلفزيوني يعمل عليه وهو يستمد صفاته من الخمسينات أي (من أوروبا قبل مرحلة التلفزيون) فاستحضار الشخوص الصحفية في البناء الدرامي هو بمثابة عنصر يبرئ الريبورتاج الاحداثي للفيلم، وفي الوقت نفسه، كل مشهد، كل كادر، كل لقطة، مشغولة بأناقة سمعية وبصرية، و(الأسلوبية) هنا مخطوطة حية حتى آخر نفس.

❖ ❖ ❖

شـــارع السمـــســم الأمـــريكي

«هتلر الصغير» أمام الموتى الأحياء:

في هبوط مريع للاستدلال العقلي يرسم كتاب (الأطفال والإدمان التلفزيوني)[1] صورة كدرة للطفل التلفزيوني المشتهى، فما من منجاة من ديكتاتورية جليس الأطفال الملطخ بالذنوب الباهرة. ما من مهرب، وما من مفر أساساً، فالمسدس الإلكتروني يطال هذا المشتهى منذ (شارع السمسم) البرنامج الأمريكي المفضل للآباء في كل الأوقات وحتى إهراءات الحياة فـ (كل طفل يحتاج إلى ساعتين من الهراء يومياً حين يصل إلى البيت من المدرسة حتى يسترخي).

لقد شعر الآباء في ذلك الوقت بأن (شارع السمسم) جاء بنتائج تختلف في الحقيقة عن الأهداف التي نشأ من أجلها، وهو أعد في الأساس كتجربة تربوية إيجابية لأطفال ما قبل سن المدرسة وخيل لهم أنه (ربما يكون عملاً عقلياً يفوق في

---

(١) الأطفال والإدمان التلفزيوني، عالم المعرفة٢٤٧ ـ تموز ,١٩٩٩، تأليف ماري وين ـ ترجمة عبد الفتاح صبحي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت،.

جدواه أي عمل آخر قد يوفرونه هم). ومع ذلك تبدى بوضوح أن النتائج جاءت مخيبة للآمال. ذلك أن توقع نجاح البرنامج في ردم الهوة بين أطفال الطبقة الوسطى الذين حصلوا على فرص لفظية وافرة في البيت، وبين أولئك الأطفال المحرومين من فرص كهذه لم يتحقق. الأطفال الفقراء لم يلحقوا بأقرانهم الأكثر تميزاً على الرغم من حرصهم على مشاهدة (شارع السمسم) سنة بعد أخرى. تؤكد الباحثتان دوروثي كوهين وجيرومي سنجر، وهما اختصاصيتان في علم النفس وتديران مركز الأسرة للبحوث التلفزيونية بجامعة (Yale) أن برامج على شاكلة (شارع السمسم لا تترك إلا القليل من الوقت للاستجابة والتأمل) وتؤكدان أن (الشارع يخلق توجهاً سيكولوجياً لدى الطفل يفضي إلى تقليل سعة الانتباه، ونقص التلقائية).

في أيامنا هذه يبدو صعباً مراقبة تطور الأطفال، فجدار عدم الفهم المتبادل (ينبق) أمام الأهل فجأة، فحتى عصر التلفزيون كان مدخل الأطفال الصغار إلى التخيل الرمزي للواقع محدوداً نتيجة لعجزهم عن القراءة، فهم يدخلون عالم الخيال من مقصورة الحواديت التي تروى أو تقرأ لهم عن طريق الكتاب. ما يحدث الآن لهذه الأجيال المبرمجة بإتقان، مريع ومرعب، فالتعلم (يتضمن العويل والصراخ وإلقاء الأشياء والإزعاج)، لأن هذا يجر الأهل أنفسهم إلى الاسترخاء بدورهم والتحول إلى أسرى مسالمين لإحساساتهم الخاصة، فهم مخدرون ويقومون بتخدير أطفالهم بغية الاستراحة من نزقهم طبقاً للديكتاتورية الإلكترونية، لا الأولويات الإنسانية. يقول أحد المحامين: (إنني أشاهد التلفزيون بالطريقة نفسها التي يشرب بها مدمن الكحول، أنا لا أطيق جوني كارسون لكنني سأظل جالساً هناك أشاهده).

الواقعة التلفزيونية على ما يبدو هي إشكالية مبهمة في كل مكان عن طريق تصادم المرئي مع اللفظي، فالذي لا يملك تلفزيوناً اليوم سيملكه غداً، أو بعد غد، على أبعد تقدير، وهو صدام لا إشكاليات فيه ولا حلول. ما من إجابات عن شيء،

أو تحسس لشيء ناتج عن توقيع الوهم، فالأجيال الصغيرة المقبلة هرمة وشائخة بما فيه الكفاية: (لقد شاهد ابني ذو السنوات الأربع القمة الاقتصادية المصغرة على شاشة التلفزيون).

وهكذا فإن إلغاء الحدود بين الكبار والصغار تنقله المثيرات الإلكترونية، فالطفولة عوالم خاصة تتطور كما يبدو للوهلة الأولى بمعزل عن الكبار، أو لنقل بشكل استقلالي، لكنها تحتاج إلى تفاعل متبادل مع عالم الكبار الذي بتنا نمثله نحن، وهذا لا يهم كثيراً الآن، فمملكة العرش التلفزيوني أكبر من حجومنا كلها مجتمعة. التوعية المجتمعية الآن لم تعد قائمة بالتعلم على أيدي المسنين ومن هم أكبر منا. هنا في ظل هذا العقار المرئي المسكن ثمة خرق وقطع للعلاقات، لم يعد النظر إلى الكبار مجدياً، إذ يصبح الاحتكاك بين الكبار والصغار معدوماً لا تقيمه اللغة، وتضيع جاهزيته وتتابعيته، ويصبح صعباً تصيد (البومة الذهبية الضائعة) التي تمثل سر التفاهم بين الكبار والصغار، فالتلفزيون كما يلاحظ برونو بتلهايم (يأسر الخيال لكنه لا يحرره، أما الكتاب الجيد فإنه ينبه الذهن ويحرره في الوقت ذاته).

ولا يبدو عبثاً أن قروناً بأكملها جددت من تقاليد الحياة الروحية المختلطة بين المسنين والشباب عن طريق الحواديت والقراءات العائلية بغية الدخول المتهيب في عوالم قابضة (لفظية أكثر مما هي بصرية)، ربما تزول بزوال حكمة الشعر والروايات في انفتاحها.

يصف طفل في العاشرة من عمره تأثيرات المشاهدة التلفزيونية لأعمال درامية مقتبسة من كتب قرأها من قبل بقوله: (إن الشخصيات التلفزيونية تترك انطباعاً أقوى). الاحتكاك العمومي المقدس دون أي ذنوب بين الكبار والصغار يختفي ويتلاشى تدريجياً لتحل مكانه المياومة التلفزيونية الصاعدة، وهي مياومة تكمن فيها اتصالية خبيثة تراكم حججاً تعيد أتمتة الواقع الجمالي للطفل بغية صدم عوالمه

وتهديم شرعية براءته وألعابه وألفاظه، فلا يعود الكبار هم من يقودون الأطفال نحو الاستكشاف، ولا الأطفال هم من يقودون الكبار نحو بعض التأمل بغية توسيع حدود فتوحاتهم: (إن قراء المستقبل هم نتاج الأمهات والآباء الذين يقرأون لأطفالهم منذ الطفولة).

في مؤتمر حول (النفور من القراءة) لاحظ تاونسند هوبز أن العواقب لا يمكن أن تكون واعدة بالنسبة لعملية ديمقراطية لأمة من الناخبين راضين بتفسيراتهم الخاصة الضحلة لما يقرأونه، (وهم عرضة لوعود الديماغوجيين والانتهازيين فاقدي الضمائر الذين قد يمزقون نسيج الديمقراطية ذاته إذا ما أعطيت لهم السلطة).

القراءة كما يلاحظ الروائي جيرزي كوزنسكي (مخاطرة الإبحار في النص من قبل قارئ يتأمل حياته الخاصة في ضوء المعاني الشخصية للكتاب).

لكن المشاهد في التجربة التلفزيونية تقوده مقتضيات وسيلة إلكترونية ممغنطة تجعله عاجزاً عن استخدام أرفع قدراته العقلية.

الكتاب كما تسوقه المؤلفة ماري وين يقدم التلفزيون في الحياة الأمريكية بوصفه انتصاراً لها وعليها في آن، فهو نموذج يطفئ إمكانيات التعايش ويستبدله بـ (إلغائية الفروق بين الرجل الأخضر والشخص الحقيقي).

لقد اختلف الطقس هنا جذرياً (والطقس هو ذلك الجانب من الحياة الأسرية الذي تحبه الأسرة في نفسها وتفتخر به وتريده شكلياً أن يستمر).

لم تعد توجد زيارة عائلية للمسرح أو للسينما للحفاظ على ما تبقى من الذاكرة، فلحظات التفكير المولودة من إنتاج الفن ـ وهي بالتأكيد تلك الثواني المبجلة التي لم تتعرف بهذا المعنى إلى شارع السمسم ـ والتي يتم الوصول إليها عبر فهم متبادل مع الأكبر سناً دون أن يتماهى من وراء القصد، فالأكثر شباباً يخلق مملكة أحاسيسه ودواة شكوكه، إذ يبدو المسن (الذي لم يترب على التلفزيون)، قادراً على تصيد

البومة الذهبية الضائعة والإجابة عن أسئلة الطفل ومتابعة تطوره، اللهم إلا إذا كان هذا الشيخ المسن قد استسلم لوخزات الزمن التلفزيوني (وأصبح مستعداً لإثبات أن الشر شيء يشبه الكوليسترول - شيء يتكدس ببطء ويعوق حركة الجسم، بينما يشبه الخير السبانخ، في سهولة الهضم على الأقل).

إن إضفاء المعنى على العالم الحقيقي والذي يتطلب ربما السخرية المتعمدة من جانب الإنسان في سن متقدمة أصبح يتشكل على صورة ذهان، وقد أصبح مرتعاً للجريمة (التلفزيون) مع أنه اتسم باللاعنف نسبياً في بداياته (سبعة وثلاثون شخصاً يرون امرأة شابة تتعرض للقتل في ساحة دارهم دون أن يحركوا ساكناً أو يهبوا لمساعدتها كما لو كان ما يحدث أمام أنظارهم دراما تلفزيونية).

ما يحدث خارج إطار الشاشة التلفزيونية لم يعد حقيقياً بالنسبة لمواطن اليوم، فخرق التماهي بات مستحيلاً، فهو لا يتحقق (المواطن) إلا من خلال صلاحية هذا الصندوق: (شاب في السابعة عشرة بقي حياً بعد إعصار مدمر يقول: يا رجل كان الحال أشبه تماماً بما يجري على شاشة التلفزيون).

هل يمكن الحديث عن جيل الكساد التلفزيوني كما تذهب المؤلفة؟ لا شك في أن الطفل يقع اليوم في إسار نشاط لا هو باللعب ولا بالنوم (الغشية التلفزيونية هي الانشداد باتجاه الشاشة والانفصال كلية عن المحيط مع ارتخاء الفك السفلي)، بل يقع في مكان ما بين هذا وذاك. نشاط يتسم بتشرب غريب للمواد المرئية والسمعية المصحوبة (بسلوكيات غير مألوفة تماماً، السكوت، الخمول، السلبية العقلية). والكساد هنا يستمد تعريفه من الكساد والخمول الاقتصادي العالمي في بداية ثلاثينات هذا القرن المسؤول عن وصول أدولف هتلر إلى سدة الحكم في ألمانيا، ليقوم من بعدها بافتعال حرب كونية تركت آثارها على كل العالم، بهذا المعنى هل يمكن التنبؤ بولادة (هتلر الصغير) بعد طول كسادٍ وخمول وتثاؤب يبدأ منذ اللثغ وحتى أولى السنوات اللفظية (المحكومة بتنفيذ أكثر من ٥٠٠ عملية قتل على

الشاشة المنزلية في الأسبوع الواحد).

الموتى الأحياء كما يلاحظ إدوارد بالمر المدير السابق للبحوث في برنامج شارع السمسم يقول إن المشاهدة التلفزيونية في حد ذاتها عمل عقلي رائع نوعاً ما. بالمر هذا يكذب هنا، فما لدينا في واقع الأمر، بعض (العباقرة المتخلفين عقلياً) يستخدمون ألاعيبهم الرياضية المدهشة، لا لشيء إلا للاستعراض، وكسب المتفرجين، كما فعل (الأب الأكبر) أدولف هتلر ذات يوم في استعراضاته أمام العاطلين عن العمل (في شوارع السمسم). لقد كان يستعرض ويكذب ويلفق ويبصق على القوميات والأمم المختلفة في أكبر هبوط مريع للعقل في القرن العشرين...!!

❖ ❖ ❖

السينمـــا في بيتـــك

ضربات الكاهن الأكبر أو جمهورية التلفزيون:

عندما نخطو متعثرين أو منتصبي القامة من فوق باتجاه قراءة نتائج حرب باردة «مدروسة» بين شقيقين، فإننا نرهن خطواتنا في مستنقع من المعاندات البكر والمفارقات العذراء، وباعتقادنا اليوم أننا ما زلنا في المحطة الابتدائية لجهة قراءة هذه الحرب، إذ ليس ممكناً وضع إجابات قاطعة ودقيقة عن كل الأسئلة المتاحة رغم أننا نقترب من انزياح (الصورة الإلكترونية المتفوقة)، كما شهدنا من قبل أفولاً تدريجياً (للصورة الميكانيكية السعيدة). لكن هذا لا يعني طبعاً أن التلفزيون صاحب الحظ الإلكتروني يستسلم الآن كلية، فاندماج شركاته العملاقة قد يزيد من قدرته على الصمود بعد أن أتى تقريباً على شقيقته بالرضاعة الإلكترونية، أي السينما المتوفاة حديثاً على الأدراج الصناعية الأمريكية، ذلك أن انتشار الأقنية المتخصصة بـ(الجنس، الطقس، أفلام الرعب، الأفلام الميلودرامية، الموسيقى، أخبار المال، الاستعراضات، الأخبار، الرياضة) بكثافة في حيوات الناس يبرر له صموداً بوصفه

الأب المثالي للعائلة (أقله حتى الآن)، فهو هنا يقود الواقع بتحولاته إلى ثكنة كبرى للوهم الإلكتروني مرة أخرى، بعد أن انقضت آخر ٢٤ ساعة على نهاية أدفأ نصف قرن بارد..!!

ملامسة هذه النهاية المتفوقة يعود ربما (للمفارقة) إلى شهوة السلطة التلفزيونية التي تريد أن تنسب لنفسها كل أمسيات الإنسان، حتى في لحظات انقطاعه عن الشاشة الفضية. وهي سلطة تُحتمل كما هو واضح من التفريخ الدرامي والإخباري الذي يمارسه الصندوق، وصاحبه المتوكأ عليه ليمرر ضربات جزائه خلسة، ذلك أنه فهم للتو أن الناس في بيوتهم يريدون استعادة السرور المفقود خارج «المواصلات المنزلية»..!!. المخرج الفرنسي الشهير فرانسوا تروفو يصف هذه السلطة ممازحاً: «سينما تستطيع أن تذهب إليها وأنت عائد إلى المنزل..!!». هل هذا هو بالضبط ما أصاب بعض الناس حقاً؟ وهل يمكن أن نعلن فعلاً أن الناس الذين يألفون الفن السينمائي الراقي، اقتنعوا في نهاية الأمر أن الشاشة الصغيرة لا تستطيع أن تتبدل بشكل عادي بحكم العلاقة مع نوعية العروض والجماليات الثمينة المتأخرة التي تقدمها هذه السلطة إلا بالإتيان على أفلام وجمهور من نوع ما قد لا تعرفهما السينما أبداً؟!!. مهما تكن الإشارات حول عودة (الجمهور الضال) إلى صالات السينما في بعض الدول، فإنه من المبكر استخلاص عبرة من هكذا عودة موصوفة، ذلك أنها ليست شمولية بالمعنى الحروفي للكلمة. آخرون يقولون أن عدد زوار السينما في انخفاض مريع، لكن هذا يرتبط أيضاً بعدة أسباب تتعلق بطبيعة الصالات. وثمة من ينسى في الحالة هذه أن التلفزيون أصبح هو أيضاً موزعاً للأفلام. وبسبب هذا، إذا كان عدد الزوار في انخفاض تبعاً لآثام التلفزيون، فإن عدد مشاهدي الأفلام يزداد، وهذا النقاش ليس شخصياً، فكما أسلفنا فإن العديد من الفضائيات العربية وغير العربية تعرض للأفلام فقط، لدرجة يمكن القول أن كثيراً من دور السينما قد أفلست وانتقلت طائعة إلى بيوت الناس، ولهذا أيضاً ثمة

من يعتقد أن الفن الفيلمي لم يمتلك إطلاقاً جمهوراً مثلما الآن (رغم اختلاف وساطة نقل الفيلم)، وقف في السابق على الحياد وتوحد مع نصف القرن البارد شفهياً أو بالمراسلة البصرية حتى تطورت العين مثل الأذن أحياناً (...).

هذه الفكرة تقوى أكثر فأكثر مع ولادة الإنترنت، الذي لا نعرف مقاصده الحقيقية حتى الآن، فتصغير الشاشة إلى بضع بوصات لم يدع للتلفزيون أن يستهلك دوره ببساطة إلا لحساب (الكاهن الأكبر - الإنترنت)، بل إنه ينهي هنا مشكلة لطالما بدت مهمة للسينمائيين، ذلك أنه يرفع من شأن ثقافة المشاهد السينمائية (المنزلية) بامتياز، وبإمكاننا مطالعة مناظرات عن تاريخ السينما مع إيضاحات عن آخر النتاجات السينمائية. التيمات السينمائية الحديثة. بورتريهات ابداعية.. إلخ. هكذا فإن التلفزيون يؤدي في الوقت ذاته وظائف السينما والمكتبة (السينماتيك) والصحافة النقدية. لا بل إن التلفزيون رغم شروره البادية للعيان ساعد في تطوير صناعة الأفلام، فهو أمّن شبكة تجارية وأضاف إليها أفلاماً أنتجت خصيصاً لعرضها على شاشته. وفي أماكن كثيرة من العالم تحول هو نفسه إلى منتج للأفلام في بلدان تعاني من قلة الإنتاج السينمائي لديها أو ندرته، وهكذا فإن الصناعات الحالمة في هذه البلدان أخذت تنمو وهي تضمر في نفسها (منتجاً عدوانياً) قادراً، اسمه البرقي - التلفزيون -، وهو استطاع في شروط رأسمالية معينة أن ينافس ويقوى في مواجهة شركات إنتاج سينمائية عريقة في بعض البلدان. كل هذه الوقائع تصبح مستنفذة وهي تعمل على نزع أسلحة بعض المحاربين على جبهة السينما الوحيدة. لنتقبل في الـ ٢٤ ساعة القادمة، إذن فكرة (الفضل التلفزيوني) في اجتذاب ملايين المشاهدين الجدد نحو شاشة صغيرة في وضع منزلي مكيّف يجيب على متطلبات تفسحها بعض استخدامات الفن الجمالية الثمينة، ولكن لنتقبل ربما فكرة تمرير ضربات (الكاهن الأكبر) وفي منتصف البيت تماماً: ذلك أنه لم يعد بوسعنا من زاوية الشاشة الصغيرة أن نعتقد بوجود أناس

يشاهدون سينما صافية حقاً. هنا لا يفيد بطبيعة الحال مناقشة تأكيدات أن التلفزيون يطور الصناعة الفيلمية، فنحن ليس لدينا تصور ما بخصوص الشروط الرأسمالية لتفادي المنافسة التلفزيونية والالتفات إلى توظيف رؤوس أموال أكبر وإعلانات أقوى للوصول إلى نتاجات سوبر (جيرمينال - الحديقة الجوراسية - تيتانيك - حرب النجوم) تتعدى شاشة صغيرة خائرة القوى، فبهذه الطريقة فإن الفيلم الفني الجاد من سلسلة (الأفلام ذات الطبيعة الحجروية) سوف يضيّع الاهتمام المالي به وسيفقد بالتأكيد عطف المنتجين الذين ينتبهون إلى توظيف أموالهم الآن في أفلام منتجة للإنترنت بكلفة أقل وأرباح أعلى مع فائدة عظيمة هي صعوبة سرقة هذه الأفلام عبر شاشته، فالنسخة المكررة (المسروقة) ستكون في حالة يرثى لها عكس سرقة أفلام الفيديو التي يمكن الحصول عليها بوضعيات مثالية.

على أية حال لا نريد أن نستغفل ذواتنا بـ(نعم) أو (لا) بخصوص وجهة النظر هذه، فالأفضل في الحالة هذه أن نحسب حساباً للتعقيدات الاستثنائية التي تجعلنا نعلن اندحار السينما فقط، فالتلفزيون رغم تهديداته وتسلطه على كل الاهتمامات الإنسانية، ورغم المستقبل المشكوك به بخصوص ما أعلناه من حرب باردة بين الشقيقين، إلا أن ما أعلنه في يوم من الأيام المخرج الإيطالي الكبير روبرتو روسيلليني جعله محقاً اليوم أكثر من أي وقت مضى، فهو قد أكد أن «السينما ليست مهددة من التلفزيون.. بل من السينما نفسها»، فهذا الأخ الشقيق قد رضي بعمالته لـ (الكاهن الأكبر) على حساب شقيقته، وأخذ يفقد تدريجياً من مجاله الحيوي الذي خلقته له، وتحول إلى إشكال سوسيولوجي وسيكولوجي ومن ثم جمالي عابر رغم سيطرته (البطريركية) المثالية على (أصل العائلة). فمداولات من طبيعة التمييز بين نوعين من الأفلام، ووضعية الاحتكاك العمومي بالأفلام، وطبيعة الشاشة الصغيرة واختلافها عن الشاشة السينمائية ليست ذات معنى، حتى مع

ترديد بعض المنظرين المهتمين الذين مافتئوا يرددون بشيء من السماجة وبعض الدلال أن السينما تمضي متخايلة من التركيب الأعلى إلى التحليل، أما التلفزيون فيمضي من التحليل نحو التركيب، وأن مونتاج الفيلم التلفزيوني تبعاً لذلك أبطأ بثلاث مرات من مونتاج الفيلم السينمائي..!!

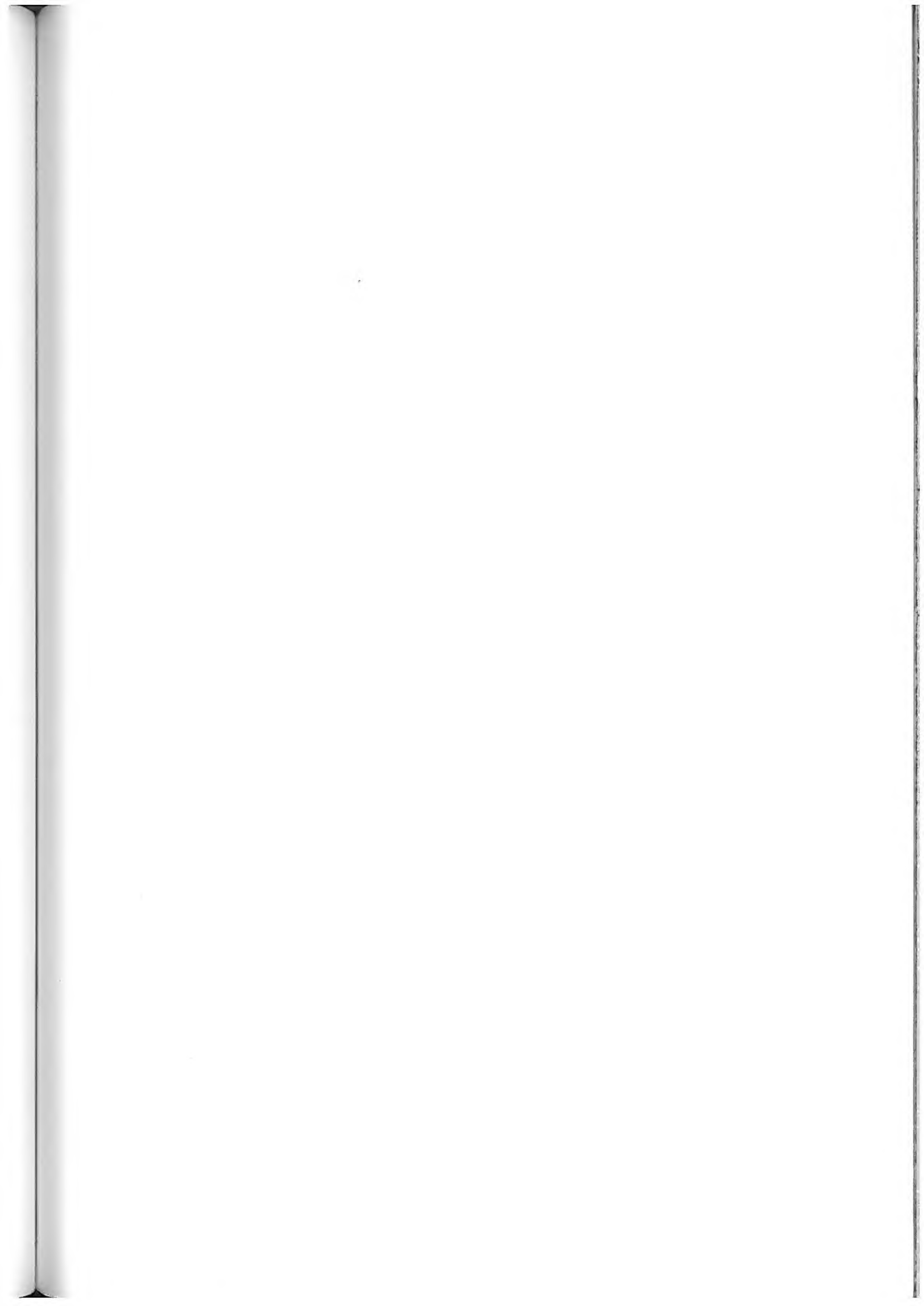
هذه المداولات ليست نافذة هنا للحديث عن اشتياق (رحموي) يربط بين الشقيقين، رغم أن التأثير المتبادل بين النوعين ينمو دون انقطاع. فالتلفزيون يتطور ويصبح مغالياً في عظمته الشكلانية حد الانتفاخ، وهو يستطيع أن ينظر الآن بأنفة إلى شقيقته ظناً منه أنه سوف ينمو إلى حدود الاقتراب والملامسة من امكانياتها التعبيرية، وبسبب من نظره هذا، يعتقد بعض «الوشاة» بوجود مداعبة حيّة بين الفيلم السينمائي والفيلم التلفزيوني، ليس في طبيعتهما الجمالية، بل في فعلهما الجمالي، لكن دون أن يعطي التلفزيون أي معايشة رغم أنه يُشاهد في المنزل، أو في السرير أو في لحظة الأكل. المشاهد التلفزيوني سيد العرض رغم تخليه عن المعايشة، فهو بوسعه أن يغلق الجهاز، وهذا يعطيه في الواقع سجادة نفسانية تمتاز في الواقع عن سجادة الصالة المعتمة مع مئات المشاهدين تتجدد بينهم إمكانية قيام مجتمع غير مرئي مأمور من عرض ليس له أي سلطة فوقه. (بالنسبة للإنترنت فإن الحس الاتصالي الجديد الذي يولده من حوله لا يمكن الجزم بخصوصه بأي شيء الآن)، رغم أنه ينقل السينما المنزلية إلى سينما عنكبوتية مشرنقة لا نستطيع أن نضعها في مساواة كبرى مع التلفزيون والسينما، أو حتى تقوم بتحليل للنظائر فيما بينهما، فتوفر إمكانيات نظرية وتحليلات وتركيبات بخصوص التأثير المتبادل بين (الأخ وأخته)، لا يدع لنا إمكانية البحث في وسيلة العزل الكونية الجديدة برفقة الفيلم المأخوذ عن خبر أو رواية أو حادثة نافلة مثل (أخبار مونيكا لوينسكي - أخبار الكسوف - زلزال تركيا - ..إلخ). ولم يعد مجدياً (بعد صناعة أفلام للإنترنت) الحديث عن تأثير التقنيات التلفزيونية على الإنتاج السينمائي وهم

يشيرون ربما إلى تبسيط آلية صنع الأفلام، من خلال إدخال كاميرات خفيفة - صامتة (تصور وتلتقط الصوت بصمت مطلق)، واستخدام إضاءة مسطحة مبسطة لا تعقيدات أو تكوينات فيها. مع كل هذه النتائج البديهية من التأثير المتبادل هذا، أصبحت الأمور سهلة وميسرة بيد الجميع، فالصحفي والمثقف بوسعه أن يمتلك وسائط «الأفلمة» التلفزيونية (وهذا متاح الآن كما نرى في بلداننا لمئات الوافدين إلى الإخراج التلفزيوني دون أي كفاءات تذكر)..!!، رغم أن هذا أيضاً خلق إمكانية توفر مخرجين جيدين بأحاسيس واقعية، وخفف من آثار جانبية تفرضها أعباء الإنتاج من خلال تبسيط التقنيات، لكن هذه لم تكن لصالح المستوى الراقي دائماً (في البلاد القلقة)، أما في البلدان المتقدمة فقد لاحظ ناقد سويدي اسمه سوند غرين أن أكثر التأثيرات أهمية للتلفزيون هي في طريقة اختيار الموضوع، المادة، الهدف، في الفيلم ، ففي السويد لاحظ هذا الناقد أن السينما السويدية التي ظلت رهينة لظلال انغمار برغمان حتى الآن خلقت أجيالاً من المخرجين الذين توجهوا تلفزيونياً بشكل ملحوظ نحو المشاكل الاجتماعية الصاخبة والأخلاقية، لابل إن قيمة الفيلم التسجيلي التلفزيوني ازدادت، مع توجس المخرجين السينمائيين الشباب من عمالة الوساطة التي يعملون بها، فنراهم يستخدمون السينما كوسيلة صحفية في اصطياد الأحداث بلحظاتها الطارئة وهم يكشفون عن قطاعات واسعة من الحياة، قبل أن يأتي عليها (الكاهن الأكبر) بتفصيلات لا تملكها السينما تقليدية كانت أم غير تقليدية؟! والحق أن ملاحظات الناقد السويدي تظل مقبولة ومقنعة إلى حد ما، رغم أنها على المستوى البعيد لا تجيب عن السؤال المعقد حول مدى خطورة إنتاج أفلام سينمائية مخصصة للإنترنت، فنحن شهود منذ هذه اللحظة على بناء اتصالي جديد وشكل ومونتاج وأفلام سينمائية قد لا يعرفها مخرجوها أو ممثلوها معاً..!!

هذه التداعيات الحرة لا تأخذ بعين الاعتبار طبيعة العلاقة بين السينما

والتلفزيون إلا في حال سؤالنا الأكبر عن مصير ودور السينما بعد نهاية حرب باردة بين شقيقين (أحدهما ميكانيكي والآخر إلكتروني) بدأت منذ عام ١٩٤٨، لحظة ولادة الشقيق الأصغر (الناقل الأدبي) لأفلام تنوء بمغزى محدد عن الحرب والمتعة الجمالية، أفلام كان يقول عنها مخرجوها بعد عرضها تلفزيونياً: «هذه ليست الأفلام نفسها التي صنعناها». وتبقى صورة فيلليني وكوروساوا وبونويل وتاركوفسكي وبازوليني وجان لوك غودار وشادي عبد السلام وآخرين كثر يشبهونهم في نحت البورتريه المفضل للسينما، سوداوية ومتشائمة، فنحن نصفق لهم بحب، وربما نتظاهر في صالات السينما (على قلتنا وندرتنا) من أجلهم، ومن أجل التمتع بإبداعاتهم، وهم يعرفون أننا نستطيع فعل ذلك، لكن ينبغي أن نعرف أنه مع ظهور التلفزيون فإن الفن السينمائي اندفع في مجاهل شاشة أوصلت دور السينما إلى البيوت بوصفها طلبيات جاهزة، ومقلوبة رأساً على عقب، وربما نهاية لنهاية أخرى.. ذلك أن (الكاهن الأكبر) يقف ليغير قليلاً أو كثيراً من طبيعة تلك المجاهل، التي ترسخت من قبل مع خمائر التلفزيون المعدية و.. الكريهة..!!

❖ ❖ ❖



عشـــرون عامـاً على محطة الـ CNN

غيبوبة الجمهور الفادحة:

(مرّت عشـرون سنة على ثورة شبكة CNN في وسـائل الإعـلام عبـر اسـتحـداث الأنباء التلفزيونية المتواصلة والتحقيقات المصورة المباشرة من ميدان المعركة).

هكذا ورد النبأ شبه مقتضب مع تتمة تفصيلية لا شأن للغيبوبة المستحدثة بها، لكننا سنعقد لها، ونوغل في زجّ خبر «الثورة الإعلامية» بين أخبار الثورات الكثيـرة الحديثة، التي يؤمن لها الأمريكيون أعلى طرائق البرمجة، وهم أساتذة كبار في هذا المجال، رغم أن الخبيـر في الإعلام في جامعة كولومبيا في نيويورك ديفيد كلايتل يقول إن لـ (CNN أكثـر من منافس يمكنه نسـخ الشكل واثراءه. إن الناس يتـجـهـون نحو تفضيل هذه الخدمة مستقبـلاً). وبالفعل صار بوسـعنا القـول مثـلاً إن بعض المحطات الفضائية العربية ليست إلا الفيوض لهذه (الثورة) على صعيد الشكل على الأقل، أما بخصوص الإثراء، فـلا يمكن للفيوض أن تغني الربيع، وهذه النقطة قـابلة للجدل على أية حال.

الضمير المستجد:

إزالة الحواجز والعوائق والنقاط بين فواصل الأخبار والصور والتحقيقات عبر الالتصاق بالذوق الآني المتطلب المتعسف، هذا ما تهدف إليه CNN في ثورتها عبر الاستحداث المتواصل للأنباء المتراصة. أفلم تتحول صورة الأب اللبناني وهو يحمل ابنته مقتولة وفاقدة لحظة اكتمال قوس المجزرة الجهنمية في (قانا) إلى عَرَضٍ إعلامي بـ (اللقطات الاشهارية المتلفزة) كما يسميها علماء الاجتماع. في القريب العاجل سوف نسمي هذا استقلاباً لتربية إعلامية عالمية، أي أنه أصبح لهذه الصورة التي طيرتها الـ CNN بعداً عالمياً. هنا يمكن أن نتوقف أمام مصطلح من نوع التربية الفذة بوساطة الصورة التلفزيونية المتفوقة (الوجه الجديد لعدم الاستقرار) كما يصفها عالم الاجتماع الأمريكي ليبوفيسيكي، ونسخ الأعراض بغية خلق التوازن والانسجام ما بين (الضمير المستجد) والمحيط العالمي المأهول لإضفاء الشرعية على النزعة الإعلامية الجديدة، وعلى طبيعة أي لقطة مشهرة ومنتقاة من بين عشرات ألوف الصور التي تتبسط يومياً أمام حاضرة التلفزيون الجديد) الذي يَسمُ أيدلوجية الاتصال بالبروز العاصف على صعيد القيم.

يبدو عبثاً للوهلة الأولى الحديث عن نزعة جديدة أو تربية فذة، لكن في قطاع المعلومة الحديثة يؤدي الاستخدام متعدد الأغراض للتقنيات إلى تفشي (الأسلوب الحميمي) وهو الرسالة الوحيدة في هذا المجال، ولسوف نلاحظ بعض الاحترازات الأساسية القائمة على عولمة الخبر والصورة المقطورين بوسائل ذكية «حميمة» تطال كل الفئات، وهذا مثير بحد ذاته، ويقول عنه المختصون إنه يقود نحو توسيع الاعتماد على الصورة المنقولة، والتي يتم تنقيتها من مفعوليتها. إن تناولها (المسعور الأنيق الذي يتلذذ بأزرار التلفزة) بحسب الباحثة الفرنسية دومينيك شايتوا، عبر الاستنساخ أو المحاكاة في مكان آخر ليس بالضرورة أن يكون واقعياً. يكفي أن يقيم في المخيلة الجماعية لفئة من الناس سجينة الضرورة الحيوية التلفزيونية الجديدة.

سـوف نلاحظ أن الأب المكلوم بابنتـه يقـيم منذ لحظة المجـزرة عـبـر أنواء هذه الضـرورة، وصـورة الرعب الإنسـاني تتعـتق من شـريط الهـول الذي يحـيق به بعـد خروجه من دائرة (قانا)، لتتعـزز في أثير (المشاهد المستجد) إمكانيـة التسلل إلى المخيلة الكونيـة الكبـرى، وهـي لحظة قاصمـة تعفي القـاتل من مسؤولية جـريمتـه، ويبدو نافلاً بعد ذلك القـول إن اجـتماعيـة الإنسـان (ذي البـعد الواحـد) تمر بشكل اختياري من خلال كوة معلومـاتية دافقـة لا تعرف الرحـمة، فهـذه الهمجيـة المعـاصرة التي تتفوق فيهـا إسـرائيل لم تعد سـراً على أحـد، وإنما مجـرد عـادة سيئة يروح بهـا الوحش عن نفسه لحظة شعوره بالكآبة أو بالمهانة، وتمحـى بفعل التـربية الإعـلاميـة الفذة الحديثة. سوف يلاحظ المتابع غيـر المستجد أن حـرب الخليج الثانيـة شكلت منعطفاً أسـاسيـاً في مسيـرة الـ CNN، وهـي اسـتطـاعـت أن تؤمـن للولايات المتحـدة الأمريكيـة شفـاء شبـه مبرم من عقدة فيتـنام، فهي المحطة الوحيـدة التي امتلكت حق توزيع الحـرب حتى على التلفـزيون العـراقي نفسـه، وبالطريقـة التي تـراهـا مناسـبـة، وفيـمـا فشلت هوليوود بانتزاع (سيندروم) فيتنام من عقـول الأمريكيين عبـر الأفلام التي أنتجـتهـا عن تلك الحـرب، نجـحـت الـ CNN ببسـاطة، ربمـا لأن (البث الحي الحميم) يبـدو مقنعـاً أكثـر بخصـوص البطولات الخـارقة التـي يتميز بهـا الأمريكيـون عن غيرهم (إن هم شـاهدوا مسلسل دالاس في عهد ريغين أو في عهد بوش)..!!

لقد بدا كل شيء في سياق الطوفان الإعلامـي الموجه بوصفه نكتـة سمجة (فقد كانت الأوساط الإعـلاميـة تحـرف سـاخرة اسم محـطة - CNN كايبل نيوز نتورك - أو شـبكة الأخبـار بالكابل، مشـيـرة إلى أنهـا - تشـيكن نودل نتـورك - أو مـحطة الشعيرية بالدجاج).

هل كانت حقاً محطة الشعيرية بالدجاج؟

رمـوز وعـلامـات الثقـافـة الأمـريكيـة كثـيـرة في هذا المجـال، فـهناك ديزني

وماكدونالد ومتاحف الكوكاكولا وهوليوود وفيليب موريس إلخ...، وكلها تطمح إلى التحول إلى ثورة عارمة في حياة الناس. والصورة هنا تنيخ العقل في مكمنه، فهي تملى علينا إملاءً قسرياً، زائد متعة (الاختيار الحر الحميم) الذي لا يعود في حالة المتلقي المستجد حراً وحميماً، فهو نوع من التربية المتخابثة فائقة التطور يجري امتصاصها من على شرفة الاستكانة والتنافس على (نسخ الشكل وإثرائه) كما عبر كلايتل من قبل.

هنا الصورة تتمدن على جناح العولمة المعاصرة، أو على جثة الطير المكنون، وهي تربية آخذة في الانعتاق الملتبس من المخيلة الإنسانية العذراء نحو الأسى والتفاهة (المواثبة عبر الروموت كونترول)، فالتلفزيون الجديد أصبح أداة التربية المثلى، وهو الذي يوزع الإحداثيات الخاصة بالحروب والكوارث والمباريات والمسلسلات، والحروب هنا، هي توق المدنيين العزّل إلى الانحطاط الغرائزي، المدنيين الذين تكيدهم البراءة، ومخلفات أسلحة الحرب الباردة (الصورة التلفزيونية تشير في معظمها إلى الأسلحة السوفياتية) والأوبئة والطبيعة المتفوقة على أذى الإنسان المتجبر إذ يتحرش بها عمداً بغية إذلالها.

البرنامج الإعلامي العالمي المشار إليه غني وفقير في آن، فنحن أمام مأزق تاريخي بعد أن جربنا سيادة التلفزيون على أمسياتنا، على أن ثورة الـ CNN كانت في أوجها تلقي بأخبار العالم وصوره إلى فرضيات الاحتكار المقدس، فمنذ حرب الخليج الثانية، وهي من (الحروب الذهبية) أصبحت المحطة مالكة ومتصرفة بالأخبار الحربية، وهذا ما دلت عليه أخبار كوسوفو أيضاً، فالتلفزيون الصربي كان يتزود بصور الهجوم الأطلسي على يوغسلافيا من محطة الشعيرية بالدجاج.

بعد عشرين عاماً على تثوير الخبر والصورة هل بتنا نقف على غيبوبة الجمهور الفادحة، ونمتص اللامبالاة المبهجة من شاشات التلفزيون، وبالتالي فإن هذه الحرب (لم تكن حربنا، ولا المأساة مأساة أحد)؟ وهل يمكن التمرد على المنهاج الإخباري

المقـرر فـي العـالم الجـديد، ونـزعم أن (قـانـا) لم تكن تراجـيـديا مـؤلمة، بل أي شيء (مبهج ومفرح) طالما أن بوسع الصورة تبديل جنسية الضحية وتحييدها وتمييعها في كل ثانيـة؟ وهل هي مجرد رغبة أن نعرض لها شاكرين؟! فنحن نملك محطات مثل غيرنا، وهي محطات تقيم دوماً في الفضاء، مع أن حروبنا للأسف تقيم دوماً على الأرض، على حواف الفيوض، أو في منتصف الربيع الآدمي تماماً..!!

❖ ❖ ❖

المحتويات

سـوف نلاحظ أن الأب المكلوم بابنتـه يقـيم منذ لحظة المجـزرة عـبـر أنواء هذه الضـرورة، وصـورة الرعب الإنسـاني تتعـتق من شـريط الهـول الذي يحـيق به بعـد خروجه من دائرة (قانا)، لتتعـزز في أثيـر (المشـاهد المستجد) إمكانيـة التسلل إلى المخيلة الكونيـة الكبـرى، وهي لحظة قاصمـة تعفي القـاتل من مسؤولية جـريمته، ويبدو نافلاً بعد ذلك القول إن اجتماعية الإنسان (ذي البعد الواحد) تمر بشكل اختياري من خلال كوة معلوماتية دافقة لا تعرف الرحمة، فهذه الهمجية المعاصرة التي تتفوق فيها إسـرائيل لم تعد سـراً على أحد، وإنما مجـرد عـادة سيئة يروح بها الوحش عن نفسه لحظة شعوره بالكآبة أو بالمهانة، وتمحى بفعل التـربية الإعـلامية الفذة الحديثة. سوف يلاحظ المتابع غير المستجد أن حـرب الخليج الثانيـة شكلت منعطفاً أسـاسيـاً في مسيـرة الـ CNN، وهي استطاعت أن تؤمن للولايات المتحدة الأمريكية شفاء شبه مبرم من عقدة فيتنام، فهي المحطة الوحيدة التي امتلكت حق توزيع الحـرب حتى على التلفـزيون العـراقي نفسـه، وبالطريقـة التي تـراها مناسبـة، وفيما فشلت هوليوود بانتزاع (سيندروم) فيتنام من عقول الأمريكيين عبـر الأفلام التي أنتجـتهـا عن تلك الحـرب، نجـحت الـ CNN ببسـاطة، ربما لأن (البث الحي الحميم) يبدو مقنعاً أكثر بخصوص البطولات الخارقة التي يتميز بها الأمريكيون عن غيرهم (إن هم شاهدوا مسلسل دالاس في عهد ريغين أو في عهد بوش)..!!

لقد بدا كل شيء في سياق الطوفان الإعلامـي الموجه بوصفه نكتة سمجة (فقد كانت الأوساط الإعـلامية تحرف سـاخرة اسم مـحطة - CNN كايبل نيوز نتورك - أو شـبكة الأخبـار بالكابل، مـشـيـرة إلى أنهـا - تشـيكن نودل نتـورك - أو مـحطة الشعيرية بالدجاج).

هل كانت حقاً محطة الشعيرية بالدجاج؟

رمـوز وعـلامـات الثـقـافـة الأمـريكيـة كـثـيـرة فـي هذا المجـال، فـهناك ديزني

وماكدونالد ومتاحف الكوكاكولا وهوليوود وفيليب موريس إلخ...، وكلها تطمح إلى التحول إلى ثورة عارمة في حياة الناس. والصورة هنا تنيخ العقل في مكمنه، فهي تملى علينا إملاءً قسرياً، زائد متعة (الاختيار الحر الحميم) الذي لا يعود في حالة المتلقي المستجد حراً وحميماً، فهو نوع من التربية المتخابثة فائقة التطور يجري امتصاصها من على شرفة الاستكانة والتنافس على (نسخ الشكل وإثرائه) كما عبر كلايتل من قبل.

هنا الصورة تتمدن على جناح العولمة المعاصرة، أو على جثة الطير المكنون، وهي تربية آخذة في الانعتاق الملتبس من المخيلة الإنسانية العذراء نحو الأسى والتفاهة (المواثبة عبر الروموت كونترول)، فالتلفزيون الجديد أصبح أداة التربية المثلى، وهو الذي يوزع الإحداثيات الخاصة بالحروب والكوارث والمباريات والمسلسلات، والحروب هنا، هي توق المدنيين العزّل إلى الانحطاط الغرائزي، المدنيين الذين تكيدهم البراءة، ومخلفات أسلحة الحرب الباردة (الصورة التلفزيونية تشير في معظمها إلى الأسلحة السوفياتية) والأوبئة والطبيعة المتفوقة على أذى الإنسان المتجبر إذ يتحرش بها عمداً بغية إذلالها.

البرنامج الإعلامي العالمي المشار إليه غني وفقير في آن، فنحن أمام مأزق تاريخي بعد أن جربنا سيادة التلفزيون على أمسياتنا، على أن ثورة الـ CNN كانت في أوجها تلقي بأخبار العالم وصوره إلى فرضيات الاحتكار المقدس، فمنذ حرب الخليج الثانية، وهي من (الحروب الذهبية) أصبحت المحطة مالكة ومتصرفة بالأخبار الحربية، وهذا ما دلت عليه أخبار كوسوفو أيضاً، فالتلفزيون الصربي كان يتزود بصور الهجوم الأطلسي على يوغسلافيا من محطة الشعيرية بالدجاج.

بعد عشرين عاماً على تثوير الخبر والصورة هل بتنا نقف على غيبوبة الجمهور الفادحة، ونمتص اللامبالاة المبهجة من شاشات التلفزيون، وبالتالي فإن هذه الحرب (لم تكن حربنا، ولا المأساة مأساة أحد)؟ وهل يمكن التمرد على المنهاج الإخباري

المقـرر فـي العـالم الجـديد، ونزعم أن (قـانا) لم تكن تراجـيـديا مـؤلمة، بل أي شـيء (مـبهج ومـفـرح) طالما أن بوسـع الصـورة تبديل جنسيـة الضـحيـة وتحييدها وتمييعها في كل ثانيـة؟ وهل هـي مـجـرد رغبـة أن نعـرض لهـا شـاكرين؟! فنحن نملك محطات مـثل غيـرنا، وهي محطات تقيم دومـاً في الفضـاء، مع أن حـروبنا للأسـف تقيم دومـاً على الأرض، على حواف الفيوض، أو في منتصف الربيع الآدمي تماماً..!!

❖ ❖ ❖

المحتويات



هذا الكتاب

لا يـــريـــد أن يـــولي شـــرور التلفزيون البادية للعيان كل اهتمامه. ولكنه ينظر لهذا الصندوق بوصفه عائماً فوق المثاليات، لا يمس واقعاً في أي مكان، وهو من تلقاء نفسه أصبح شبكة اجتماعية عالمية متداخلة، كأنها موسوعة معرفية لا حدود أمامها ولا حدود لها. فهي سطح أملس وشعاع متجمد ليس بوسعه الانكسار التلقائي لدى ملامسته الأشياء، فهو - يخرق طبيعته ويتيح في الوقت نفسه التواصل والتلاشي والانكماش والتضخم في الذائقة لمشاهد لم يعد يرى شيئاً من حوله.